Livros de interesse relacionado

SOCIOLOGIA DO COMEDIANTE

JEAN DUVIGNAUD

Esse estudo inscreve seu autor entre os grandes analistas contemporâneos da arte do comediante e, conseqüentemente, da própria essência do teatro. Suas altas qualidades de concepção e composição revelam uma candente lucidez quanto à busca e à colocação em evidência das componentes mais singulares do universo do ator: sua feição é exaustiva, tornando a leitura da obra uma fascinante experiência de inteligência e competência, que vai aos poucos configurando um painel de grande e profunda captação da componente social da arte do comediante.

UMA ANATOMIA DO DRAMA

MARTIN ESSLIN

O autor explora a conexão entre sociedade e teatro, a natureza da ilusão dramática, a relação entre o estilo do dramaturgo e o desempenho do ator, e o lugar do palco entre os outros meios de comunicação. Em suma, o livro oferece-nos, com magistral clareza, uma concepção altamente estimulante do teatro como arte e como função da sociedade em que vivemos.

BRECHT: DOS MALES O MENOR

MARTIN ESSLIN

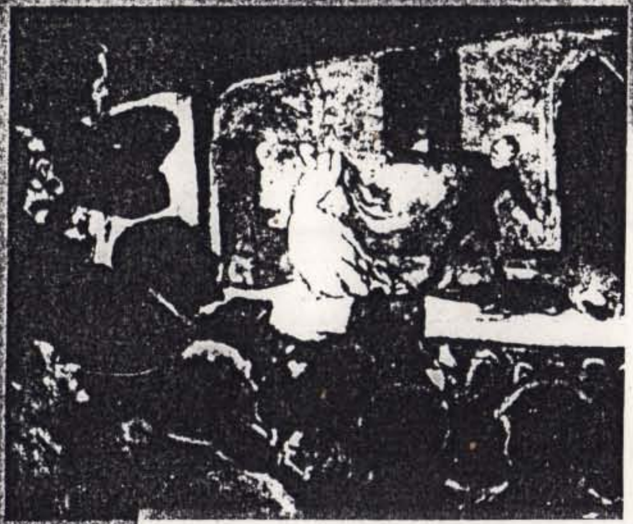
Esse é um estudo crítico de fôlego sobre Brecht tendo merecido as mais elogiosas referências, inclusive esta de Kenneth Tynan: "Um estudo brilhantemente perceptivo da figura mais ambígua e perpetuamente fascinante do teatro europeu do século XX." É o único livro que trata longamente dos aspectos mais amplos da sua obra e personalidade, em lugar de se concentrar apenas na personalidade teatral, buscando integrar esses vários aspectos num quadro coerente.

ZAHAR EDITORES
a cultura a serviço do progresso social

Eric Bentley

A EXPERIÊNCIA
VIVA DO TEATRO

Eric Bentley



Coleção Palco e Tela

A EXPERIÊNCIA VIVA DO TEATRO

Apresentação de Paulo Francis

SEGUNDA EDIÇÃO

ZAHAR
EDITORES

A EXPERIÊNCIA VIVA DO TEATRO

2ª edição

O presente livro é uma história informal da literatura dramática, de Ésquilo a Beckett, examinando todas as tendências formais que dominaram diferentes épocas. O autor estuda-lhes as motivações psicológicas e as condições sociais que as criaram, demonstrando haver uma inter-relação constante entre os mais variados gêneros e uma continuidade, só alterada nas aparências, entre coisas tão distintas como a tragédia e a farsa.

O teatro tem *vida própria*, afirma o autor, e passa a demonstrá-lo através de uma fascinante expedição às essências da literatura dramática, justificando o máximo aproveitamento do palco, a sua desinibição dos cânones do realismo sala-de-estar, que só passaram a ser contestados pelos profissionais depois da Segunda Guerra, enquanto em outras artes a vanguarda formal já começara a fazer experimentos importantes a partir de 1870. BENTLEY reabilita até os estereótipos do melodrama e da farsa, mostrando como, às vezes, possuem maior validade dramática do que certos estudos psicológicos feitos com aparente seriedade e profundidade. Ele vê no teatro um organismo complexo, em permanente fluência, não sujeito às rígidas classificações acadêmicas, que tendem a torná-lo estacionário no tempo e limitado quanto às possibilidades de interpenetração dos diversos gêneros de expressão.

O que BENTLEY procurou fazer, em última análise, foi uma conciliação dos formalistas com aqueles que procuram no teatro uma experiência intelectual. Mostra que há lugar para todo mundo em cena, e que essas duas tendências dominantes do pensamento crítico, longe de serem antagônicas, em verdade se fundem e se complementam pois coexistiram na época de Ésquilo e na de Shakespeare, não havendo motivo palpável por que não possam tornar a fazê-lo em nosso tempo, quando o teatro voltou a deixar sua marca entre as artes de maior impacto social.

continua na 2ª aba

Eric Bentley

A EXPERIÊNCIA VIVA DO TEATRO

Tradução de
Álvaro Cabral

Apresentação de
Paulo Francis

Segunda edição

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

Título original:
The Life of the Drama
Traduzido da primeira edição, publicada em 1965 por
Methuen & Co. Ltd., Londres, Inglaterra.

Copyright © 1964 by Eric Bentley

Direitos reservados.
A reprodução não autorizada
desta publicação, no todo ou em parte,
constitui violação do copyright. (Lei nº 5.988)

Primeira edição brasileira: 1967

Capa:
Érico

1981

Direitos para a língua portuguesa adquiridos por
ZAHAR EDITORES
Caixa Postal 207 ZC-00 Rio
que se reservam a propriedade desta versão

Impresso no Brasil

Índice

A CONCILIAÇÃO DE BENTLEY, apresentação de PAULO FRANCIS 9

PARTE I: ASPECTOS DE UMA PEÇA

1. ENREDO 17
A MATÉRIA-PRIMA DO ENREDO 17
A IMITAÇÃO DA VIDA 22
ASSOMBRO OU ADMIRAÇÃO E "SUSPENSE" 25
A IMITAÇÃO DA AÇÃO 27
A PREVENÇÃO CONTRA O ENREDO 30
A PROVOCAÇÃO DA PREVENÇÃO 32
SHAKESPEARE 36
UM ENREDO NÃO É UMA PEÇA 41

2. PERSONAGEM 43

A MATÉRIA-PRIMA DA PERSONAGEM 43
DO FATO À FICÇÃO 45
EM LOUVOR DOS TIPOS 49
TIPO E ARQUÉTIPO 54
TIPOLOGIA E MITOLOGIA 58
O MODERNO DRAMA PSICOLÓGICO 60
PARA ALÉM DE TIPOS E INDIVÍDUOS 64
A SUBSTÂNCIA DOS SONHOS 72

3. DIÁLOGO 75

"FALA!" 75
O DRAMATURGO COMO FALADOR 78

A ELOQÜÊNCIA NO DIÁLOGO 81
NATURALISMO 84
PROSA RETÓRICA 87
VERSO RETÓRICO 90
POESIA 91
ANTIPOESIA 96
ANTIPEÇAS 99

4. PENSAMENTO 102

PENSAMENTO E SENTIMENTO 102
O "PATHOS" DO PENSAMENTO 104
MÁS IDÉIAS 108
PROPAGANDA 109
UMA PEÇA É UMA COISA INTELECTUAL 111
O DRAMA ESPANHOL 115
O DRAMA ALEMÃO 119
SHAW 123
PIRANDELLO 127
BRECHT 130
A DIGNIDADE DA SIGNIFICÂNCIA 136

5. REPRESENTAÇÃO 141

LITERATURA "VERSUS" TEATRO 141
INTERPRETAR, OBSERVAR E SER OBSERVADO 142
SUBSTITUIÇÕES 149
IDENTIFICAÇÕES 150
EMPATIA E ALIENAÇÃO 152
O ADULTO E O INFANTIL 152
FINAL DA ADOLESCÊNCIA 154
O QUE O ATOR DÁ AO DRAMATURGO 156
O QUE O DRAMATURGO DÁ AO ATOR 160
GRANDE ATUAÇÃO NO MELODRAMA 161
A OCORRÊNCIA TEATRAL 166
BRINCAR, REPRESENTAR, DESEMPENHAR 169
PSICODRAMA 172
"IL GIUOCO DELLE PARTI" 175

PARTE II: DIFERENTES GÊNEROS DE PEÇAS

6. MELODRAMA 181
A MÁ FAMA DO MELODRAMA 181
EM LOUVOR DA LAMÚRIA 182
COMPAIXÃO E TEMOR 185
EXAGERO 188
LINGUAGEM 190
ZOLA E DEPOIS 193
A QUINTESSÊNCIA DO DRAMA 198

7. FARSA 201

1 VIOLÊNCIA 201
2 ZOMBAR DO CASAMENTO 206
3 CATARSE CÔMICA 209
4 PIADAS E TEATRO 211
5 DOCES E AMARGAS FONTES 216
6 A DIALÉTICA DA FARSA 219
7 A TRAVESSURA COMO FATALIDADE 222
8 À IMAGEM E SEMELHANÇA DO MACACO 225
9 A QUINTESSÊNCIA DO TEATRO 228
10 "O SOPRO DE LIBERDADE IMAGINÁRIA" 231

8. TRAGÉDIA 233

AS FORMAS SUPERIORES 233
A PERSONAGEM NA COMÉDIA E NA TRAGÉDIA 238
A MORTE NA VIDA COTIDIANA 246
"LA OSCURA RAÍZ DEL GRITO" 249
TERROR 254
COMPAIXÃO 256
DE SHAKESPEARE A KLEIST 258
IRA 260
A DIALÉTICA DA TRAGÉDIA 261

9. COMÉDIA 266

"EU ESTAVA APENAS BRINCANDO!" 266
"NÃO LEVEMOS AS COISAS PARA ESSE LADO!" 269
TRAGÉDIA E COMÉDIA: ALGUMAS GENERALIZAÇÕES 271
COMO GOSTAIS 279

10. TRACICOMÉDIA 284
TRAGÉDIA EVITADA E TRANSCENDIDA 284
VINGANÇA, JUSTIÇA, PERDÃO 287
DESESPERO, ESPERANÇA 300

REFERÊNCIAS 317

AGRADECIMENTOS 321

A Conciliação de Bentley

ERIC BENTLEY examina a inter-relação dos diversos gêneros de teatro em *A Experiência Viva do Teatro.* Defende gêneros "desacreditados" como o melodrama e a farsa. É notável que faça isso, pois, em *The Playwright as Thinker,* postulava um teatro onde o intelecto tinha primazia absoluta. Todos nós mudamos um pouco nossas opiniões, o estacionarismo intelectual é o apanágio dos medíocres, e Bentley passa de uma posição a outra com erudição e brilho que não têm paralelo na crítica teatral do nosso tempo.

A Experiência Viva do Teatro parece-me um livro de importância vital para o estudioso de teatro. Bentley demole a rigidez clássica associada a palavras como tragédia, comédia, drama, farsa etc. Mostra que o teatro é um organismo complexo, em permanente fluência, que mantém a sua integridade básica mediante certos atributos de comunicação, certos traços de humanidade comum, derivados de nossa experiência de vida. Examina-lhes a motivação psicológica, valendo-se, em grande parte, do freudianismo moderno, e considera as variações de uso e prazer propiciadas pela literatura dramática em face de condições sociais diferentes. Realiza, essencialmente, um ensaio antiacadêmico sobre teatro, sôbre a capacidade infinita de renovação do teatro.

A tendência acentuada por Bentley, *a vida própria do palco,* há muito já domina a cena contemporânea. Ele a combateu em livros como o mencionado *The Playwright as Thinker, In*

Search of Theatre, Bernard Shaw, What is Theatre? e *The Dramatic Event.* Bentley propunha, então, um realismo mais amplo e complexo nas manifestações formais do que aquele formulado por Ibsen e Checov, mas recusava o anti-realismo da linha Ionesco & Beckett, e o teatralismo de diretores como Elia Kazan e Peter Brook. É evidente que este grande crítico fez uma revisão profunda de seu pensamento, pois, nesta obra, traça um verdadeiro mapa explicativo e anotado dos rumos do anti-realismo e do teatralismo, nos quais encontra agora uma existência afim com as próprias origens do teatro.

A Experiência Viva do Teatro é também uma história informal da literatura dramática, de Ésquilo a Samuel Beckett, e o talento de Bentley torna-a imprescindível ao profissional e ao leigo interessado no *métier*. Faço-me mais claro: Bentley não recusa a conceituação de conteúdo que defendeu tão ardorosamente no passado. Apenas a expandiu para incluir manifestações atuais do virtuosismo cênico, quando o que há de revolucionário em criação se concentra mais na forma, na vanguarda experimental. Fez um livro de conciliação entre as duas tendências dominantes da crítica teatral do nosso tempo. Demonstra que ambas têm razão, à sua maneira, e que unidas podem restaurar o prestígio algo abalado do palco ante formas mecânicas de expressão como o cinema e a televisão.

Ao submeter "grandes pensadores" do teatro como Shakespeare e Ésquilo a um escrutínio formal, Bentley nos enriquece com o conhecimento desses escritores, antes discutidos quase sempre em tom acadêmico, sob a pompa de uma retórica historicista e superada. Bentley encontra nos palhaços e figuras trágicas de Shakespeare componentes de *vida cênica* semelhantes às dos estereótipos do melodrama e da farsa, em geral desprezados pela crítica intelectualizada. Reabilita os últimos e amplia o sentido dos primeiros.

Outra análise de importância ele dedica à resposta do espectador ao teatro. O crítico, acentua Bentley, procura acrescentar à obra de arte conceituações que vão muito além do objeto observado, desenvolve idéias e preconceitos próprios, apenas utilizando a obra de arte como uma espécie de foguete propulsor. Condena esse comportamento, pede um retorno à objetividade, à limitação honesta do crítico ao que se propõe o objeto criticado, e mostra a imensa fecundidade desse método de *approach* à nossa compreensão do teatro.

Trata-se, em suma, de um livro *seminal*, que certamente dará aos nossos críticos, aos profissionais e à platéia *engagé* do palco, novas e ampliadas diretrizes para sua função de criadores e de guardiães da criação. O teatro, nos últimos anos, com a emergência de dramaturgos do porte de Peter Weiss, Osborne, sem falar da divulgação plena de Brecht, tem exibido uma capacidade de inovação formal e de influência social que muitos já julgavam impossível, em virtude das limitações técnicas do palco. O teatralismo experimental, aqui explicado à exaustão por Bentley, matou esse último mito. As "duas tábuas e uma paixão", prescritas por Shakespeare, revelaram uma vitalidade insuspeitada, desde que se livraram dos grilhões do realismo de sala-de-estar que dominou a cena até o fim da II Grande Guerra. Já era tempo que um grande crítico nos desse conta desse progresso cujas possibilidades só agora começam a ser exploradas em sua plenitude. Foi o que Eric Bentley conseguiu em *A Experiência Viva do Teatro*.

PAULO FRANCIS

À Memória do Meu Amigo

PERRY MILLER

Auf die ewige Lebendigkeit kommt es an, nicht auf das ewige Leben.

NIETZSCHE

...ce principe certain de l'art, qu'il n'y a ni moralité ni intérêt au théâtre sans un secret rapport du sujet dramatique à nous.

BEAUMARCHAIS

Our descent into the elements of our being is then justified by our subsequent freer ascent toward its goal: we revert to sense only to find food for reason...

SANTAYANA

PARTE I

Aspectos de uma Peça

Enredo : 1. Ato ou efeito de
nredar 2 Confusão de linhas,
abirinto 3. Drama íntimo, segre
o. 4 Episódio complicado, misté
io 5. Mentira que produz inimiza-
es 6. Encadeamento dos inci
entes na literatura de ficção;
ntrecho, urdidura (Dicionário
mpleto de Língua Portuguesa
olha da tarde FT)

1

Enredo

A MATÉRIA-PRIMA DO ENREDO

A EXPERIÊNCIA VIVA de uma peça de teatro, como de uma novela, ou de uma peça musical, é um caudal de sentimentos que flui dentro de nós, ora célere, ora lento, aqui placidamente espraiando-se entre as margens largas, além precipitando-se em torrente entre as ribas estreitas, agora deslizando por uma vertente, logo atirando-se em vertiginosos rápidos, depois precipitando-se numa catarata, adiante sustado por uma represa, até desaguar num oceano. Com tudo isso, a imediata experiência, a erudição e a crítica e a pedagogia, surpreendentemente, pouco têm que ver. Os especialistas dispõem de teorias a respeito do *Hamlet* e têm a certeza de que são corretas. Mas pergunte-se-lhes por que vão a um *show* ou ao cinema no sábado à noite e vê-los-emos muito menos seguros de si. Ora, deverá parecer um tanto suspeito que se pretenda resolver os problemas mais avançados sem que se tenham solucionado os mais elementares. Mas alguma vez foram solucionados os elementares? As perguntas mais fáceis são as mais difíceis. E só é possível começar a discuti-las tal como se discutem as mais complexas: fragmentando-as em suas parcelas componentes, detendo as mais cruas e tratando de abrir caminho através das menos cruas.

O que é enredo? O produto acabado que ocorre à mente é, sobretudo, intrincado e sutil. De que matérias-primas se fez o produto? Da vida, poderíamos confiantemente aventar, a vida em sua diversidade e sem exclusão do seu aspecto mais desagradável. Mas não pode haver respostas, mesmo provisórias, enquanto as perguntas forem tão genéricas. A análise do material do enredo só poderá começar quando for isolada alguma unidade menor que a "vida", de preferência — uma vez que o nosso tema é o enredo no teatro — uma unidade característica do teatro, em particular. Na busca dessa unidade, aproveito uma sugestão de George Santayana para efeito de que, enquanto o novelista verá os acontecimentos por intermédio da mente de outros homens, o dramaturgo, por seu lado, "consente que vejamos a mente de outros homens, por intermédio de eventos". Se o enredo é um edifício, os tijolos de que está construído são acontecimentos, ocorrências, sucessos, incidentes.

Os eventos não são dramáticos em si. O drama requer os olhos do espectador. Ver drama nalguma coisa é *perceber os elementos de conflito* e *reagir emocionalmente a esses elementos*. Essa reação emocional consiste em ficar impressionado, ser atingido de espanto, na presença do conflito. O próprio conflito também não é intrinsecamente dramático. Se todos perecermos numa guerra nuclear, continuará havendo conflito — nos domínios da Física e da Química. Não se trata de um drama e apenas de um processo. Se o drama é uma coisa que se vê, tem de haver *alguém* para ver. A arte dramática é humana.

Até que ponto a nossa vida é dramática? Existe, por certo, a opinião de que os elementos dramáticos são raros, e de que a experiência cotidiana é cacete, sem conflitos. Que as coisas passam e repassam num vaivém infindável poder-se-ia dizer, e tem-se dito, da vida em geral. Tem-se dito também de certas épocas e lugares.

Mas se o drama é uma questão não só de acontecimentos, propriamente ditos, mas também das nossas reações emocionais, então a pergunta "até que ponto a nossa vida é dramática?" é, em parte, uma questão subjetiva. O que uma pessoa sente como coisa aborrecida, outra acha emocionante. Mesmo um homem que considere a vida, em geral, não-dramática, notará exceções.

> Um banqueiro que foge num avião, *gangsters* que raptam o filho de um herói nacional, uma jovem que se transforma em rapaz, um pintor de paredes que se converte em César, podemos dar um nome a todos esses episódios novelísticos que foram compostos por um infatigável jornalista pouquíssimo preocupado com a verossimilhança.

Estas linhas foram escritas na década de 1930 por Robert Brasillach, e seria muito fácil comparar tais "dramas" com os de jornais das décadas de 40, 50 e 60. A vida, tal como relatada nos jornais, é dramática. Se não fosse isso, de que viveria a imprensa?

Mas, apesar de tudo, talvez se argumente, Lindbergh era um caso excepcional, por ser herói nacional, e os *gangsters* são casos excepcionais, porque são *gangsters*. Os jornais dirigem-se aos outros, àqueles que sonham ser heróis nacionais e suspiram de alívio porque seus bebês não foram raptados. Sejam quais forem as conseqüências, a vida dos outros — dos milhões de outros — é convencionalmente encarada como não-dramática, e a opinião convencional, como compete à convenção, corresponde aos aspectos exteriores do caso. Nós apenas sonhamos ser heróis nacionais. Mas isso é outro modo de dizer que somos heróis nacionais nos nossos sonhos. Assim que percebermos que sonhamos a maior parte do tempo, teremos de inverter a opinião convencional e declarar que, no fim de contas, as nossas vidas são dramáticas.

Freud escreveu um livro revelador, intitulado *The Psychopathology of Everyday Life,** em que mostrou que as atividades verbais sem conteúdo aparente encerram, na realidade, um tesouro de significações. Não poderíamos falar, numa acepção semelhante, *do drama da vida cotidiana,* mesmo onde o drama pareça faltar completamente?

Usei a palavra *sonhos* de um modo desprendido. Quero dizer tanto os devaneios quanto os sonhos que temos durante o sono. Quero dizer todas as nossas fantasias — que era uma das coisas que os nossos ancestrais tinham em mente quando afirmavam, como tantas vezes o fizeram, que a vida é um sonho. Essas fantasias não são a expressão direta ou indireta de desejos, sendo que desejar é o combustível que alimenta a máquina humana. Não se trata apenas da vida nos parecer dramática. Desejamos que ela seja dramática; portanto, é — visto que se trata de um desejo dramático e imperioso. Até nossa queixa constante de que a vida é cacete serve de testemunho, principalmente, à nossa recusa de uma vida monótona. Insistimos em que todas as vinte e quatro horas do dia sejam um drama em vinte e quatro atos. A própria rejeição da vida — quando seres humanos a rejeitam — é um drama. Descobrimos em qualquer caso de suicídio um elemento de vingança e um derradeiro, um patético espasmo de exibicionismo. O que é não-dramático no comportamento humano (como nas maneiras anglo-saxãs) é um ardil de ênfase por atenuação da realidade. Os anglo-saxões são tão arrogantes que gritam em surdina. O não-dramatismo constitui seu drama peculiar.

---

* *Psicopatologia da Vida Cotidiana,* de S. Freud, tradução e apresentação nossa para a coleção PSYCHE, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2.ª edição (1966). (*N. do T.*)

A idéia convencional é que a vida só é dramática depois de um jornalista ou um dramaturgo "dramatizarem" os assuntos. Sem mencionar aquilo com que os jornalistas e dramaturgos principalmente contam: o nosso insaciável apetite de drama. Consideremos a atividade conhecida como ócio. Pensemos em que o cansaço é tanto que nem dá para devaneios. Cochilamos em nossa cadeira. Talvez nos sintamos relativamente serenos em nosso cochilo. Mas tão cedo adormecemos e logo, como se diz, "o diabo fica à solta". Lutas gigantescas, perseguições terríveis, frustrações angustiosas, desencadeiam-se no íntimo dos nossos sonhos.

Se, ao menos, cessassem quando despertamos! Mas a disposição gerada durante o sonho persiste, como é natural, se considerarmos que consubstancia as nossas principais inquietações. Descarregamos em nossa esposa. Uma peça de Strindberg! A nossa irritação tem as mesmas dimensões do nosso pesadelo. O telefone soa. Um pequeno problema surgiu no escritório. Mas, nesse momento, o pequeno já é enorme. O problema do escritório adquire as proporções de um bombardeio aéreo. Suspendemos o fone coléricos. Um drama social!

Por um lado, os grandes dramas dos Lindberghs e dos Hitlers; por outro lado, os pequenos dramas de cada um de nós, de cada dia. Mas esses pequenos dramas, para a imaginação, são grandes e estão moldados à semelhança, precisamente, dos grandes dramas descritos nos jornais. Assim é que as peças, em geral, são a respeito de grandes pessoas, embora o que elas dizem se aplique às pequenas. E há o inverso dessa proposição: quando um grande dramaturgo, como Checov, apresenta a mesquinhez da vida cotidiana, consegue sugerir — como realmente deve — a grandeza da vida de todos os dias, as dimensões daquelas fantasias que vão desde a vida secreta de Walter Mitty até os devaneios heróicos de Don Quixote.

Virginia Woolf referiu-se certa vez à novelística como um prolongamento do âmbito da nossa bisbilhotice. O drama, sendo em geral um fenômeno mais violento, poderia ser considerado uma ampliação do âmbito do escândalo. Ambos os gêneros testemunham o amor humano à informação que diga respeito a outros seres humanos, particularmente àquele tipo de informação que, normalmente, é retido ou negado; e o dramaturgo é, nisso como em muitas outras coisas, um extremista, um homem que, noutras circunstâncias, poderia ter sido um bisbilhoteiro ou um espião da polícia. Se isso não for aceito como coisa certa logo de início, apenas servirá para sentirmo-nos frustrados mais tarde, como acredito que alguns em tudo o mais excelentes críticos se sentiram — Edwin Muir, por exemplo, que escreveu em seu livro sobre a novelística:

> Um deleite irresponsável nos acontecimentos vigorosos é o que nos encanta na novela de ação. Por que uma simples descrição de ações violentas nos agrada é uma questão para os psicólogos.

O segundo período transcrito fornece, incidentalmente, uma pequena prova de que o homem literário talvez deseje evitar os fatos mais elementares da experiência literária, porquanto Muir não poderia querer dizer que é difícil encontrar o motivo para a atração exercida pelas ações violentas. Por que nos agrada mesmo uma péssima descrição de ações violentas? E como poderia deixar de agradar? Inclinamo-nos a sentir que a nossa vida carece de violência e gostamos de ver aquilo que nos falta. Tendemos para uma existência enfadonha, e gostamos de ser colhidos na excitação de outrem. Somos agressivos, e gostamos de presenciar a agressão. (Se não sabemos que somos agressivos, ainda mais prazer nos dá presenciar a agressão.) Nunca nos vimos em tão grandes apuros, e gostamos que os outros estejam passando ainda pior. E mesmo que haja uma guerra, e nossa vida seja de fato violenta, matando "o inimigo" ou agredindo os nossos "camaradas", quando os oficiais não estão por perto, ao entardecer, quando as luzes esmorecem, gostamos de ligar a TV e vermos nossos semelhantes entrematando-se imperturbavelmente nalgum divertido filme de *bang-bang*. Dessa maneira podemos assegurar-nos de que a violência será absolutamente ininterrupta em nossa vida, pois certamente não necessita ser interrompida durante a noite, quando sonhamos.

Esta é, portanto, a resposta a MUIR: a violência interessa-nos porque somos violentos. E o exteriormente mais gentil e tranqüilo pode ser, interiormente, o mais turbulento. Essa possibilidade tem sido, de fato, acentuada a tal ponto que, hoje em dia, já suspeitamos de que todo Milquetoast é um Torquemada reprimido, de que todo Jekyll é uma simples máscara para Hyde. Mas a violência não está limitada às pessoas de comportamento não-violento. Está presente em todos, excetuando-se, de um lado, as pessoas excepcionalmente debilitadas e, do outro, certas espécies de santos. E, embora a debilidade possa ser congênita, a santidade não-violenta não o é. A violência foi expurgada no santo por meio de um incessante, um infatigável labor moral. Ora, aos santos não faz falta o dramatismo; e os pobres de corpo e espírito não podem alcançá-lo. E tenho por vezes cogitado se não faria melhor sentido ensinar aos dramaturgos incipientes, em vez da habitual Técnica Dramática, duas regras fundamentadas na natureza humana: se quereis atrair as atenções da audiência, sede violentos; se quereis mantê-la, sede novamente violentos. É verdade que as más peças se baseiam em tais princípios, mas não é verdade que as boas peças sejam escritas desafiando-os.

A IMITAÇÃO DA VIDA

Qual é a relação entre o material violento e o enredo acabado?

A arte reflete a vida. A palavra de ARISTÓTELES é *mimesis*. Somos por demais sofisticados se não permitimos à palavra que nos dê a sua denotação literal: reprodução pura. Existiria sequer a arte se os homens não desejassem viver duas vezes? Temos a nossa vida; e, no palco, temo-la de novo. Isso é simples, mas nem por essa razão menos válido. Os helenistas eruditos estão sempre explicando que, para ARISTÓTELES, imitação não quer dizer imitação. Mas quer dizer, apesar de tudo.

Escreveu ARISTÓTELES:

> O instinto de imitação está implantado no homem desde a infância, sendo uma das diferenças existentes entre ele e os outros seres animais que êle é a mais imitativa de todas as criaturas vivas... Objetos que olhamos com pena são contemplados com deleite quando reproduzidos com minuciosa fidelidade. ...Assim, a razão pela qual os homens gostam de apreciar uma semelhança é... que podem dizer para si próprios: "Sim, aquilo é ele".

"Objetos que olhamos com pena são contemplados com deleite quando reproduzidos com minuciosa fidelidade." Por outras palavras, uma fatia intragável da vida poderá ser servida e engolida como arte. Não é qualquer desvio da realidade da vida o que nos deleita. O fato de imitar é suficiente para converter a dor em prazer.

Qualquer tentativa de elaboração de uma psicologia da arte dramática deve começar pelo reconhecimento do impulso para a imitação pura. O que se pode dizer contra uma tão fiel imitação não é que seja infundada, em princípio, mas apenas que suas possibilidades são extremamente limitadas na prática. Começamos a enxergar outras possibilidades no momento em que nos desviamos da estrita fidelidade. Continua sendo um erro rejeitar a matéria-prima. Os "acontecimentos vigorosos" e as "ações violentas" de que falou MUIR não são coisas para relegar para as classes inferiores da arte. Podem ser baixas em si próprias, mas apenas na medida em que o solo é rasteiro: dele brotam as flores. E as flores da arte dramática têm suas raízes na ação crua.

Foi certa vez dito por um crítico teatral do *The New York Times* que um dramaturgo deve ter algo de um charlatão. Isso não é verdade, mas há uma certa verdade envolvida. Um dramaturgo não é uma solteirona. Raramente esquece a parte animal da nossa natureza. Não refinará a natureza humana senão naquela medida em que estiver também interessado pelo refinamento humano. A mais civilizada das grandes tragédias até hoje escritas talvez seja *Fedra;* mas Fedra era meia-irmã do Minotauro e, por assim dizer, enteada de um touro. Embora, para alguns leitores anglo-saxões, o gênero de drama de RACINE pareça estreito e especializado, vai realmente dos cumes do espírito humano às profundidades do animalismo. Se porventura o julgarmos ultracivilizado, reconheçamos também que é ultrabárbaro.

Depois há SHAKESPEARE. Existem coisas em SHAKESPEARE que nos encaram de frente, mas cuja evidência não podemos ou não queremos ver. A respeitabilidade moderna assemelha-se ao bom gosto neoclássico: é uma forma de cegueira. A menos que se compartilhe do "irresponsável deleite nos acontecimentos vigorosos" de SHAKESPEARE, uma pessoa é demasiado polida para ser capaz de apreciar o que ele fez com tais eventos. A comédia de SHAKESPEARE é muito mais terra-a-terra do que os modernos encenadores admitem, sua tragédia muito menos uniformemente sublime. Certas encenações européias recentes, pretensamente influenciadas pelo comunismo, foram muito superiores às americanas e britânicas que temos visto, principalmente porque são influenciadas, primeiro, pela vida crua à nossa volta e, segundo, pela arte crua que nos cerca (filmes de *gangsters,* arte sensacionalista etc.).

Nenhum dramaturgo teme a ação crua, como sucede a MUIR. O próprio MAETERLINCK utiliza a ação crua quase até o extremo da pornografia em *Monna Vanna.* SHAW falou contra o enredo, mas usou abundantemente a ação na maioria de suas peças e, nalgumas de suas melhores obras, construiu enredos intricados. CHECOV colocou a sua objetiva numa relação incomum com a ação violenta, mas a ação existia, apesar de tudo, e era ainda crucial. Só a sua destreza proficiente impede que a audiência se aperceba de que o Professor Serebriakov, Natasha e Madame Ranevsky são animais de rapina — são os vilões das peças e incutem-lhes uma ação de destrutividade aterradora e tradicional.

O drama é mais cru do que a poesia lírica e a novela neste aspecto: não esconde sequer as suas relações com aqueles elementos primários que nos interessam "irresponsavelmente". É esta a explicação para o bem conhecido fato de que uma boa peça de teatro pode ser apreciada em planos distintos por platéias de diferentes graus de refinamento. É importante relembrar qual dos planos é o mais necessário: o solo pode existir sem a flor, mas a flor não pode existir sem o solo.

ASSOMBRO OU ADMIRAÇÃO E "SUSPENSE"

A arte dramática está firmemente radicada na natureza humana, e ser humano é deleitar-se com infortúnios e desastres. ARISTÓTELES acrescenta que poderá ter-se prazer na simples imitação desses infortúnios e desastres. Mas a simples imitação — a imitação tão simplesmente empreendida — jamais produzirá um enredo. Na verdade, o abismo entre a vida tal como é e a vida nas narrativas dos mestres dramáticos é tão profundo que poderemos duvidar se alguma vez será transposto. Dificilmente surpreende o fato de algumas pessoas suporem que a vida real pode ser completamente menosprezada.

Há um meio caminho entre a vida e o enredo, e isso é estória. Se possuirmos uma boa porção de incidentes, tudo o que precisamos para deles fazermos uma estória é a palavra *e.* A psicologia das estórias é primitiva. É tudo uma questão daquele interesse nas ações violentas que MUIR tanto despreza. Pois se alimentarmos tal interesse pela bisbilhotice, pelo escândalo, pelos acidentes mortais e catástrofes, tudo o que é preciso fazer é contarem-nos o incidente *A* para que também desejemos conhecer o incidente *B.* Então, à medida que o narrador vai abrindo caminho ao longo do alfabeto, o nosso apetite cresce com o alimento e não deixaremos que a narrativa acabe. É como o apetite por certas comidas. Poderá não se gostar particularmente delas, mas não se é capaz de as pôr de lado. Foi esse o segredo de Scheherazade nas *Mil e Uma Noites.* Mantinha o rei tão interessado em *A* e *B* que ele refreava o intuito de a decapitar, para não perder a narrativa de *C* e *D.* Esse rei assemelha-se à "resistência" de todos os leitores; e Scheherazade a todos os contadores de estórias e dramaturgos.

O que é que gera a expectativa? Não é meramente a ignorância do que acontecerá a seguir, mas também um desejo ativo de sabê-lo, um desejo que foi suscitado por um estímulo anterior. A primeira das paixões, diz DESCARTES, é o assombro ou admiração (*admiratio*). O incidente *A* tem de nos causar assombro ou admiração antes de ficarmos ansiosos por conhecer o incidente *B*. A matéria-prima violenta, que eu estava analisando, é apropriada desde o começo, porquanto se pode contar com o nosso interesse nela. Passar do primeiro incidente para o segundo requer uma aplicação mínima da arte do narrador.

Tais são os dois ingredientes do *suspense* na narrativa. São suficientes para a composição das ficções mais toscas, tais como as novelas e *westerns* da TV, e uma vez mais faço alusão aos fenômenos crus, não para desdenhá-los, mas, num certo sentido, para acolhê-los. Tal como outros sintomas da infância ou neurose, não devem ser banidos por pessoas adultas e relativamente saudáveis, mas incluídos na definição de maturidade ou saúde. Como Nietzsche diz, não devemos jogar fora as coisas sem préstimos; pode ser que estejamos num oceano e podemos agarrar-nos a elas.

A fórmula de novela e filme de mocinho do rádio e da TV está perfeita. Se o leitor não passa os dias e as noites assistindo a eles é apenas porque tem outras coisas a fazer. Provavelmente, acabariam sendo monótonos depois de algum tempo, mas, possivelmente, como os cigarros e amendoins, não seriam. Mesmo numa tela de TV, a violência da ação e o *suspense* da narrativa só muito raramente poderão deixar de despertar e manter o interesse. A Psicologia está certa e cada homem é um ser humano — um espécime da psicologia humana — antes de ser um erudito ou um cavalheiro.

Existe um argumento para dispensar a novela radiofônica que é especialmente relevante nesta altura. Podemos passar sem ela, na sua mais pura e medíocre forma, porque podemos obtê-la como parte de uma forma muito mais ampla e complexa. As grandes narrativas não são o oposto das narrativas baratas: são novelas radiofônicas *mais algo*. Um crítico francês deu-se uma vez ao trabalho de mostrar que as estórias das peças de Corneille eram idênticas às estórias dos filmes na era de Rodolfo Valentino. O fato de se gostar de Valentino não é uma prova de que, presumivelmente, se goste de Corneille; mas detestar-se-á Corneille se for lido, por assim dizer, do pescoço para cima e se se impedir o fã cinematográfico de encontrar e desfrutar em Corneille o que este tem de comum com Valentino. Um certo refinamento, ainda uma tradição na vida acadêmica, mesmo nesta era de campos de extermínio, tende a dividir não só a sociedade, mas cada indivíduo em duas zonas: a intelectual e a iletrada.

A Imitação da Ação

Há uma vida com seus acontecimentos, real e aparentemente vasta, vida que é toda drama, mas em que os dramas não são escritos, encenados e representados. Há narrativa, que exemplifiquei na sua forma mais rudimentar: sua mola real é o *suspense* e o método é a disposição dos incidentes numa ordem cronológica. Finalmente, há o enredo, que é narrativa com "retoques", algo que se lhe acrescenta. Esses retoques constituem uma redisposição dos incidentes na ordem mais calculada para gerar o efeito certo. O algo que se acrescenta é um princípio, em cujos termos os incidentes assumem um significado: até o princípio de causalidade converterá uma estória num enredo. Como diz E. M. Forster, em *Aspects of the Novel,* "o rei morreu e depois morreu a rainha" é estória; mas transforma-se num enredo se escrevermos: "o rei morreu e depois a rainha morreu *de dor*".

O enredo, portanto, é sobretudo artificial. Resulta da intervenção do cérebro do artista, que faz um cosmos a partir de acontecimentos que a natureza deixou em caos. Nas palavras de Richard Moulton, o enredo é "o lado puramente intelectual da ação", "a ampliação da trama à esfera da vida humana". Sendo o enredo um elevado e intrincado exemplo de Arte, na medida em que a Arte se situa em contraste com a Vida, como pode o enredo ser também considerado uma imitação da vida? Não pode. Poderá incorporar algumas daquelas imitações fiéis que Aristóteles mencionou, mas, em si mesmo, é uma alteração da vida e um seu melhoramento.

Aristóteles não diz que o enredo é uma imitação da vida. Ele diz: "O enredo é uma imitação da Ação". O que é a Ação? Aristóteles esqueceu-se de explicar. Um crítico francês, Pierre-Aimé Touchard, sugere que é "o movimento geral que ocasiona o nascimento, desenvolvimento e morte de alguma coisa, entre o princípio e o fim". A observação é útil pelo fato de não ser excessivamente útil. Seria ocioso esperar localizar-se a Ação em qualquer outro lugar senão naquele em que Touchard, muito obviamente, a pôs — em nossas mentes. Jamais afirmaríamos a existência de tal movimento geral se não pretendêssemos que já o tínhamos sentido. Mas isso é o que proclamamos quando estamos sob a influência de um enredo. Para o dramaturgo, correspondentemente, imitar uma Ação é encontrar equivalentes objetivos para uma experiência subjetiva. Uma Ação é uma definição, em termos de incidentes e eventos, de algo indefinido que se oculta no íntimo do dramaturgo. Não se pretende afirmar que isso seja *tudo* o que constitui uma Ação, e que o drama, por conseguinte, trate apenas do mundo íntimo do escritor, mas unicamente que, seja o que for que uma peça abranja, no mundo interior ou no exterior, o seu autor é, de fato, o autor do que ela é: a vida da sua peça é a sua vida. Houve bons dramaturgos cuja compreensão do mundo era, na verdade, muito superficial; mas um dramaturgo cujo sentido do "movimento geral" de uma Ação for superficial só poderá ser um dramaturgo superficial.

Outro crítico francês, HENRI GOUHIER, sugeriu que a idéia de uma Ação se tornará mais clara se remontarmos à origem do processo criador. Os psicólogos sabem há muito tempo que a imaginação criadora, quer de cientistas ou de artistas, nem sempre elabora todos os detalhes e deixa a descoberta da unidade global para o final. Freqüentemente, começa por uma unidade vagamente apreendida e vai descobrindo os detalhes à medida que avança. KEPLER trabalhou dessa maneira. E poder-se-ia afirmar que o dramaturgo também procede assim.

Num profundo capítulo de seu livro *L'Energie Spirituelle,* BERGSON denominou "esquema dinâmico" essa unidade. Aplicando as concepções bergsonianas ao teatro, proporíamos um processo em quatro fases: primeira, a emoção criadora do autor; segunda, sua vaga, mas, ao mesmo tempo, persistente idéia geral, ou "esquema dinâmico"; terceira, a sua Ação, que é uma "imitação", objetificação e elaboração do esquema dinâmico; e quarta, a peça concluída, ou Ação equipada de personagens, diálogo e espectáculo.

Outro pensador que contribuiu para a compreensão da psicologia dramática foi LORDE RAGLAN. Empenhou-se, no seu livro *The Hero,* em acentuar a medida em que os enredos *não* são uma imitação direta da vida. Com efeito, ele reescreveu até a afirmação de que o enredo é a imitação da Ação. Para RAGLAN, o enredo é a imitação do mito. Observando que "os enredos nada se parecem com o que realmente acontece", RAGLAN afirma o seguinte, a respeito da trama do *Henrique IV* de SHAKESPEARE:

> O Príncipe Henrique da história, que passou o tempo todo procurando suprimir os galeses e os lolardos, e o Príncipe Henrique das estórias, que passou seu tempo em pândegas com Falstaff, poder-se-ão encontrar no campo de Shrewsbury, mas são criaturas de mundos inteiramente distintos, e o mundo do segundo é o do mito. Nesse mundo do mito, as personagens principais são duas, um herói e um bufão...

Tomada como a imitação, não da história, mas da lenda, a estória de Falstaff faz mais sentido, e a rejeição de Falstaff acabará parecendo, não improvável, mas necessária. RAGLAN está atrás de uma teoria de arquétipos narrativos, tal como MAUD BODKIN equacionaria mais tarde no seu muito conhecido livro *Archetypal Patterns in Poetry*. Incidentalmente, BODKIN não precisou realmente basear suas conclusões nas teorias especiais de JUNG. Seu principal ponto, certamente, é que em arte o reconhecimento é preferível ao conhecimento: uma boa estória é uma que já ouvimos antes; isto é, um bom narrador de estórias visa o efeito de recontar; um bom dramaturgo, de reinterpretar. É neste ponto que o ritual intervém: o ritual *é* reinterpretação. GILBERT MURRAY disse o seguinte (como BODKIN reconhece) sobre o atrativo que as estórias primitivas exercem no homem moderno:

> ...em parte, eu desconfio, depende da mera repetição... Essas estórias e situações estão... profundamente implantadas na memória da raça... algo dentro de nós que salta à vista daquelas, um grito do sangue que nos diz que sempre as conhecemos.

E se as velhas estórias são sempre novas, as novas estórias devem ser sempre antigas se quisermos que nos empolguem. É uma questão de somente sermos capazes de aprender o que sentimos já saber, da inutilidade do saber sem perceber, de todo o aprender como Reconhecimento consciente ou inconsciente (*anagnorisis*).

O enredo, diz SANTAYANA, em *The Sense of Beauty*, especulando em torno de ARISTÓTELES, "é a parcela mais difícil da arte dramática". Por isso tem sido a menos explorada e continua sendo a menos compreendida. Por que, nos tempos modernos, passou a ser também a menos respeitada?

A Prevenção Contra o Enredo

Uns ressentem-se da vida; outros da arte. Ambos esses ressentimentos se revelam na prevenção contra o enredo. A matéria-prima do enredo ofende por seu primarismo. O enredo concluído ofende por sua falta de primarismo, seu artificialismo. Ambos os ressentimentos podem ser sentidos pela mesma pessoa. O falecido JOHN VAN DRUTEN dizia: "Uma peça que fosse toda atmosfera sem enredo de espécie alguma teria a minha preferência". A preferência pelo *não-enredo* corresponde ao moderno desagrado pelo artifício, e a expressão "toda atmosfera" traduz a moderna repulsa pela ação violenta.

Se EDWIN MUIR é um exemplo de crítico que trata com sobranceria a literatura de acontecimentos violentos e ações vigorosas, um crítico igualmente distinto que fica embaraçado pela estória acabada e o enredo completo é E. M. FORSTER. "Sim", diz ele, com um ar de tédio, "oh, sim, a novela conta uma estória". E acha que o preço pago por HENRY JAMES pelo virtuosismo, no entretecer dos padrões narrativos, foi "a maior parte da vida humana ter de desaparecer antes que ele pudesse apresentar-nos uma novela".

FORSTER também diz que o drama é apropriadamente dominado pelo enredo.

> No drama, toda a felicidade e miséria humanas tomam (e devem tomar) a forma de ação Caso contrário, sua existência mantém-se ignorada, sendo essa a grande diferença entre o drama e a novelística.

Mas acrescenta:

> O drama poderá olhar para as artes pictóricas, poderá deixar que ARISTÓTELES o discipline, pois não está tão profundamente vinculado às pretensões dos seres humanos. Os seres humanos têm sua grande oportunidade na novela.

Em resultado de sua habilidosa manipulação de incidentes, os dramaturgos e HENRY JAMES realizam beleza — mas à custa da verdade. E num momento impulsivo FORSTER aplicou essa teoria a RACINE.

> Nas peças teatrais — nas de RACINE, por exemplo — [a Beleza] poder-se-á justificar porque pode ser um grande empreendimento no palco e reconciliar-nos com a perda dos homens que conhecemos.

Poderia alguém que não fosse momentaneamente empolgado por uma idéia representar RACINE, entre todos os dramaturgos, como o que sacrifica "os homens que conhecemos" para o efeito de criar beleza?

FORSTER deixou muitas coisas inexplicadas. Por exemplo, embora o enredo seja importante em todos os bons dramas, não é sempre enredo no sentido popular de uma intrincada trama de incidentes. RACINE teria associado essa definição popular à obra do seu rival, CORNEILLE, e ele próprio visava a uma Ação reduzida ao menor número possível de incidentes, relacionados entre si da maneira mais direta e simples. Seria muito difícil fazer desse gênero de enredo um obstáculo para o retrato de homens, que parece ser tudo o que FORSTER entende por enredo. É igualmente difícil falar de RACINE e HENRY JAMES em conjunto, visto que o segundo empregou um intrincado padrão de incidentes. E com JAMES ainda se faz necessária uma dissecação maior. FORSTER talvez tenha razão ao dizer que, por vezes, JAMES deixou que sua engenhosidade dissecasse suas estórias. A questão seria apurar se isso aconteceu com freqüência bastante para caracterizar o autor. FORSTER parece ter sido seduzido por uma possibilidade; ao acentuar a importância do enredo, do "aspecto puramente intelectual da ação", é possível perder contato com o aspecto não-intelectual, emocional — quer dizer, é possível que o enredo perca contato com a sua própria matéria-prima. Mas *não se poderá* esperar isso mais do que talvez que uma flor perca o contato com a raiz, e as obras completas de James aí estão como prova de que o Mestre muito raramente perdeu o contato com o seu próprio *daimon*. Uma tese melhor do que a de Forster é a de Jacques Barzun: a de que, no fundo, James era um melodramático.

A Provocação da Prevenção

As primeiras pessoas a provocarem o descrédito do enredo foram os seus paladinos. Os grandes campeões do teatro de enredo foram os franceses. Não todos os franceses, claro, mas a maior parte dos seus teóricos e a maioria dos dramaturgos durante os dois grandes séculos de formação teatral, aproximadamente, de 1650 a 1850. E o que os franceses disseram e fizeram no drama determinou as normas para o resto do mundo. Talvez nunca um determinado método de escrever teatro, em toda a história da arte dramática, foi imposto com tanta persistência, e outros métodos tão desdenhados. Em franco contraste situam-se a Dramaturgia Elisabetiana ou a Dramaturgia Espanhola. Ninguém tentou impor o método de Shakespeare e Lope de Vega ao mundo. Não só nunca foi imposto como foi esquecido. Temos de contar aqui com a paixão francesa pela propaganda e legislação culturais.

Haveria menos a deplorar se a propaganda tivesse sido em favor de Corneille, Racine ou Molière, mas os componentes dessa grande trindade, embora muito influenciados pelas teorias correntes na época, negaram-se tão notoriamente a conformarem-se às mesmas que foram atacados ferozmente por sua incorreção. Aquilo a que chamo a idéia francesa de arte dramática foi obra de críticos, teóricos e praticantes secundários, só atingindo sua forma final e de maior influência no século XVIII — nos comentários de Voltaire.

A teoria neoclássica ou voltairiana de drama é uma redução de Aristóteles. Se o argumento aristotélico é desenvolvido, isso ocorre apenas ao longo de uma tênue linha. Aristóteles dissera que o enredo é a alma da tragédia. Voltaire diz que a alma da tragédia é o prolongamento, tanto quanto possível, de uma incerteza, o que soa a Aristóteles adaptado aos nossos cursos modernos de escrita teatral.

> Uma tragédia [diz Voltaire] devia ser toda ela ação... Cada cena deveria servir para enlaçar e desenlaçar a intriga, cada fala deveria ser preparação ou obstáculo.

O Abade de Aubignac declarara francamente que a lei do teatro era o *suspense*. Contudo, outro teórico neoclássico, Marmontel, pensou nos métodos e processos: o ritmo, admitiu ele, como qualquer crítico da Broadway, é o *sine qua non* e, quanto ao *suspense*, aconselha o autor teatral a manter o interesse sempre num crescendo, deixando que as situações se desenrolem numa cuidadosa gradação.

Um corolário desse critério em relação ao teatro é a hostilidade a Shakespeare, pela qual são famosos os franceses do século XVIII. Que a doutrina francesa ultrapassou as fronteiras da França é um fato bastante claro, através das declarações de Frederico, o Grande, da Prússia, discípulo de Voltaire, que descreveu as peças de Shakespeare como "farsas dignas dos selvagens do Canadá". O próprio Voltaire tem sido freqüentemente citado para um efeito muito semelhante e revelou o mesmo baixo conceito a respeito dos gregos, cujas peças, com suas danças e poemas corais, dificilmente pareciam, para a época, ser drama de alguma espécie. Mesmo as obras-primas do classicismo francês não eram bastante clássicas; Voltaire diz que eram excessivamente longas e declara textualmente que todo o último ato do *Horácio* de Corneille é supérfluo.

No começo do século XIX, a face da arte dramática mudou. A prosa substituía, cada vez mais, o alexandrino, e o cenário moderno o antigo. A idéia de drama mudou menos. "A ação de um poema [dramático] pode ser considerada", escreveu Marmontel, "um gênero de problema de que o desenlace constitui a resposta". A observação corrobora não só uma teoria, mas um estado de espírito. *Suspense*. Ritmo. Interesse crescente. Situações dosadas. O prolongamento da incerteza. O encadear e desencadear de uma intriga. Ação, ação, ação! Hoje estamos dispostos a simpatizar rapidamente com esse vocabulário. É usado nos cartazes dos cinemas e nas críticas teatrais da imprensa. Só "o encadear e desencadear de uma intriga" soa antiquado. Contudo, estava ainda em voga um século depois disso ter sido escrito. O teatro do século XIX era o teatro da Peça Bem Feita. E a Peça Bem Feita é uma forma da tragédia clássica — uma forma que poderá ser adjetivada de degenerada ou final, segundo o ponto de vista.

Esse gênero de drama é "todo enredo", e mesmo que não se conhecesse qualquer Peça Bem Feita, poder-se-ia adivinhar com facilidade por que o gênero acabou fazendo inimigos entre as pessoas pensantes. Visto que tudo é enredo, nada existe com que o enredo possa engrenar-se ou em que possa interferir. É abundante de animação, mas sem movimento em qualquer direção determinada. Dele não podemos extrair um "sentido de algo que nasce, depois cresce e finalmente declina". Aplicando a fórmula quádrupla de Bergson, não encontramos plenitude dramática porque não há uma Ação integradora, não há Ação alguma porque não tem um esquema dinâmico que a informe, e não há esquema dinâmico porque falta a emoção criadora subjacente em todo o esforço.

Essa ínfima forma intelectual de drama — esse drama para não-intelectuais — fracassa por falta não de cérebro, mas de emoção. Certo, é um recurso para a criação de uma emoção (a comichão do *suspense*), mas não pode alcançar as demais emoções. E só pelo cérebro é possível dar-lhe alguma unidade, se acaso se puder incluir no conceito de "cérebro" a posse de uma queda para o teatro. Com maior freqüência usamos a palavra "queda" no sentido de facilidade mecânica, e a Peça Bem Feita foi construída de acordo com um esquema *mecânico*, tal como qualquer obra de arte realmente boa é construída em conformidade com um esquema *orgânico*.

O enredo imita uma Ação, diz Aristóteles. Imita um mito, imaginei Lord Raglan replicando. Em qualquer caso, não é a peça toda, mas apenas uma parte. E não está separado do significado de conjunto da peça, mas, pelo contrário, contribui para esse significado e, por sua vez, é modelado por ele. Esta é ainda outra maneira pela qual o enredo difere da simples imitação da vida.

> O enredo criador [Ramon Fernandez] não é, meramente, uma transcrição fiel de probabilidades. Deve sua totalidade global, seu impacto e seu interesse ao seu significado.

Contribui para aquela visão da vida que é fornecida pela peça teatral como um todo.

Tendo a Peça Bem Feita monopolizado por algum tempo os palcos do século XIX, é fácil compreender como enredo acabou sendo uma palavra obscena. Bernard Shaw escreveu em sua coluna de música:

> Quando os críticos só sabiam falar da "construção" das peças, mantive obstinadamente que uma obra de arte é um desenvolvimento e não uma construção. Quando os Scribes e os Sardous produziram vistosos e elegantes berços, os críticos exclamaram: "Com que refinamento foram construídos!" E eu perguntei: "Onde estão as crianças?"

Ora, Shaw não era realmente contra a construção, e muito menos era incapaz de produzir as suas. Os recursos de Scribe passam despercebidos nas peças de Shaw porque ele os pôs em ação, obrigou-os a servirem um determinado propósito. Como o que estava errado no padrão da Peça Bem Feita era o isolamento do enredo em relação ao resto do drama, Shaw estava arrumando as coisas na boa ordem. O fato dele continuar falando como se as suas peças não tivessem qualquer trama podia desorientar, claro.

Shaw encontrou o significado do enredo em seu artificialismo. Usou os enredos parodisticamente, num contraste flagrante entre o que acontece em Scribe e o que acontece na vida real. Ibsen foi capaz de adotar os enredos de Scribe diretamente. Eram o que ele justamente precisava. Se foi o primeiro dos modernos, foi o último dos classicistas franceses.

Ibsen e Shaw são exceções. O movimento principal no teatro era naturalista, e o naturalismo proclamou a rejeição do enredo, substituindo-o pela concepção documentária. A revolta subseqüente contra o naturalismo no teatro chamou-se expressionismo, mas, num aspecto importante (aquele que nos interessa aqui), o expressionismo foi uma continuação do naturalismo. Buscou a realização de um drama sem enredo. O mesmo aconteceu com um movimento que existiu paralelamente ao naturalismo na última década do século XIX: o simbolismo. O simbolista Maeterlinck proclamou uma dramaturgia não só isenta de enredo, mas também de acontecimentos, um drama que "perdeu o nome de ação".

O homem que retomou a idéia de enredo para o drama do século XX foi BERTOLT BRECHT. Não propôs o retorno à Peça Bem Feita. Uma das coisas estarrecedoras da Peça Bem Feita era limitar a imagem que cada um faz de enredo àquela espécie particular de enredo. BRECHT não queria um drama que fosse "todo enredo" nem a estrutura fechada e claustrofóbica de SCRIBE. Sua concepção de ação derivava diretamente de BÜCHNER e, portanto, indiretamente, de SHAKESPEARE. Que melhor modelo poderia haver? O dramaturgo que os paladinos franceses do enredo desprezavam como um bárbaro era ele próprio o mestre supremo da arte do enredo. Mas era uma supremacia diferente da deles e uma espécie diferente de trama.

SHAKESPEARE

Nos últimos cento e cinqüenta anos, SHAKESPEARE tem sido um autor popular, mas por quê? Principalmente, poderia parecer, pela Poesia e os Grandes Personagens. A Poesia pode ser exibida em fragmentos e extratos. As Personagens podem ser celebradas em livros que as extraem das peças, inventando-se para elas o que o poeta esquecera de mencionar. Essa maneira de pensar tem sido mais recentemente criticada; mas de modo algum desapareceu. E a tendência para separar a poesia da peça só tem sido reforçada pelo interesse do século XX na imagem metafórica.

Ao longo de toda a época moderna tem sido pressuposto, se não afirmado, que a maneira como SHAKESPEARE tratava uma estória estava longe de ser notável. Pequenas anedotas contra os seus enredos têm-se convertido no prato forte do jornalismo semi-sofisticado. O desrespeito pelas suas narrações tem tido expressão nos cortes praticados em suas peças por diretores teatrais e cinematográficos. Alguém poderia seguir o filme *Hamlet* de OLIVIER se não conhecesse já a peça? E poder-se-á perguntar, a respeito dos *Hamlets* muito mais longos, encenados no teatro; a maior parte da estória de Fortinbras é omitida apenas porque a peça é comprida demais ou porque são insensíveis à relação entre um trecho de narrativa e qualquer outro? Se for a segunda hipótese, então significa que somos hostis ao método narrativo de SHAKESPEARE.

Mesmo entre os investigadores e críticos profissionais, raros são os que pensam ter SHAKESPEARE revelado um grande talento para a elaboração dos enredos. Ouvimos falar de todos os outros setores da sua obra e, quanto ao enredo, procuram impingir-nos a afirmação de que extraiu seus enredos de outros escritores. Freqüentemente, aproveitou as *estórias* de outros escritores, mas, em geral, transformava-as e tinha de preparar sempre seu próprio *enredo*. Mesmo que a elaboração da trama se resumisse, apenas, à mistura de duas estórias, seria de qualquer modo uma prova suficiente de sutil engenho. SHAKESPEARE fez da interação de duas estórias uma arte superior e um veículo de profundo significado.

Parece-me útil, talvez necessário até, voltarmos a uma idade mais infantil e lermos SHAKESPEARE como se ainda não o conhecêssemos — o que significa, sobretudo, *seguirmos o que vai acontecendo*. Parece fácil, mas existem pelo menos dois obstáculos. Primeiro, já estamos estragados e não nos entregamos facilmente à narrativa pura. Segundo, longe de serem simples, os enredos de SHAKESPEARE são complicados, por vezes a ponto de serem desconcertantes. Quantas informações podemos colher no primeiro ato do *Hamlet*! Ignorando-as, estaremos seguindo a linha de menor resistência. Não admira que não desejemos ouvir coisa alguma a respeito de Fortinbras posteriormente!

Eis uma peça sobre a qual centenas, se não milhares, de livros foram escritos, e nos quais seria de esperar que todos os detalhes tenham sido analisados *ad nauseam*. Contudo, pergunto-me se o que foi analisado não terá sido sempre o mesmo conjunto de quatro ou cinco pontos, ilustrados a partir das mesmas duas dúzias de falas ou cenas. Li muitos exemplares dessa bibliografia sobre o *Hamlet* e posso-me recordar de muitas experiências primordiais que a peça nos proporciona e que, embora não sejam simples, raramente são mencionadas. Quanto a mim, uma das partes mais enigmáticas do *Hamlet* sempre foi a que se segue ao regresso de Hamlet da Inglaterra. Qual é agora a posição de Hamlet em relação a Claudius? Qual o motivo para o seu estado de espírito muito mais desanuviado? Por qualquer lógica familiar, o assassínio final de Claudius é acidental. Que teria acontecido, não fosse essa circunstância acidental?... Lêem-se milhares de páginas do que se reputa ser a melhor crítica do *Hamlet* e não se encontram as questões básicas, desde que se trate de questões de enredo.

Talvez os enredos de SHAKESPEARE não sejam apreciados precisamente por serem tão bons — porque são invisíveis, porque afetam constantemente o tema e as caracterizações, e não podemos examinar uns sem os outros.

Ricardo III tem freqüentemente parecido às pessoas modernas um assunto áspero — quantas coisas desagradáveis acontecem na peça! Revela-se como um exemplo soberbo de "feitura teatral" quando observamos as diretrizes em que a peça *está* feita, quando vemos, segundo as palavras de RICHARD MOULTON, "a intrincada trama de que o padrão recorrente é Nêmesis". MOULTON pôde demonstrar, creio que definitivamente, que essa peça tantas vezes considerada frouxa e sinuosa é, pelo contrário, precisa e solidamente entretecida. Os cálculos de SHAKESPEARE são matematicamente rigorosos e resultam em maravilhosas proezas de enredo, à semelhança de um ponto culminante que provoca enorme emoção porque está preparado e colocado de um modo tão infalível.

Ou atente-se na cena que as pessoas modernas rejeitaram freqüentemente por sua improbabilidade: o namoro de Lady Anne. A peça decorre na guerra civil. Os yorkistas vingam-se nos lancastristas, caso após caso, e depois os lancastritas desforram-se dos yorkistas. Lady Anne é, entre todos os lancastristas, quem mais sofre às mãos dos yorkistas, e Ricardo foi quem infligiu maiores sofrimentos. Justamente por essa razão, Lady Anne vê o casamento com ele como a solução possível para a reconciliação e a paz. Mas, pelo processo em que ela procura achar um termo para a maldição, Lady Anne é vitimada pela própria maldição. O que temos aqui é uma combinação superlativamente engenhosa das cenas, uma imaginação audaciosa de acontecimentos e confrontos, e tudo de acordo com a principal idéia, que fora colocada em grande destaque pelo encontro inicial. Isso significa narrativa dramática nas mãos de um mestre.

Falando ainda sobre *Ricardo III*, MOULTON diz:

> O enredo apresenta sucessões de eventos na vida humana que tomam a forma de crime e seu castigo, um oráculo e seu cumprimento, a ascensão e queda de um indivíduo ou, simplesmente, uma estória.

Nos enredos dos mestres, nenhum detalhe é pequeno demais para estudo, e muito se pode aprender observando como SHAKESPEARE ou LOPE DE VEGA ligam um incidente com o seguinte. Contudo, isso é o menos que, em todos os sentidos, eles realizaram. Os grandes enredos não se obtêm adicionando um mais um e mais um, mas pela aplicação de certos princípios integrantes. Um oráculo e seu cumprimento constituem um desses princípios. Nas peças, as profecias não se fazem gratuitamente. Tudo o que for profetizado no Ato I tornar-se-á realidade mais tarde e a platéia o sabe. Logicamente, há alguma coisa de pueril em tal proposição. Mas é justamente isso: é a criança que existe dentro de nós que reage às estórias, e o antagonismo moderno à narrativa é uma atitude exclusivamente adulta demais para um artista. Em qualquer público sadio (em contraste com um grupo de doutrinários), pode-se confiar na atitude pueril adequada para uma coisa no gênero de uma profecia. Uma vez feita a profecia, a mente pueril está interessada em ver o seu cumprimento.

Que sucede, então, ao *suspense*? Sem dúvida, conhecer a conclusão é o oposto direto de ser mantido em *suspense*. Logicamente, sim. Psicologicamente, não. É uma questão não de frustrar o *suspense*, mas de sua complicação. Embora não tenhamos razão para duvidar do desfecho, ainda nos sentimos em dúvida e desejamos ver se a profecia realmente se realizará. O que queremos não é tanto informação para a cabeça quanto uma confiança renovada para o coração, atitude essa que é análoga a muitas situações da vida em que fomos advertidos do que irá acontecer, mas, mesmo depois de ter acontecido, nos encontramos dizendo para nós próprios: "Ainda não posso acreditar nisso". Deveríamos ter presente essa psicologia quando lêssemos que os gregos conheciam sempre a estória da peça. Conheciam-na, e o fato de a conhecerem fazia uma grande diferença. Contudo, essa diferença não era uma inversão da situação psicológica, era uma complicação da mesma. Um equilíbrio instável estabelece-se no espírito entre a certeza e a incerteza. (Creio que o fenômeno só se infiltrou na crítica e na erudição através da Filosofia. Ao analisarem o significado da tragédia grega, os não é surpresa e *suspense*, não é enredo. A teoria de que é foi "derivada" de Aristóteles, mas à revelia de sua própria intenção. Mesmo quando alude a estratagemas tais como Inversão e Reconhecimento, considerando-os "elementos poderosíssimos de interesse emocional", é evidente que Aristóteles tem em mente algo mais do que mera curiosidade. Ele prevê uma platéia que "estremece de horror e se enternece de piedade". Horror (o medo) e piedade são, evidentemente, as emoções citadas no mais famoso, se não o mais lúcido pronunciamento de Aristóteles — quando afirma que a tragédia, através da compaixão e do medo, efetua "a própria catarse dessas emoções". Basta dizer, por enquanto, que, apesar de todas as interpretações variadas dessa afirmação, ninguém tentou até hoje reduzi-la a uma defesa do drama de mero "interesse" (ou curiosidade).

O que é um bom enredo? A pergunta é difícil de ser respondida porque um enredo não é bom em si mesmo, mas uma parte integrante de um padrão. Ao chamar ao enredo a "alma" da tragédia, Aristóteles está afirmando, talvez, que na sua opinião o enredo é o principal instrumento do dramaturgo, entre muitos outros. Se o drama é uma arte de situações extremas, o enredo é o meio pelo qual o dramaturgo nos leva a penetrar nessas situações e (se assim o desejar) a sair novamente delas. O enredo é o processo pelo qual o dramaturgo cria as necessárias colisões — como um perverso agente de trânsito que orientasse os carros não para se cruzarem, mas para se chocarem uns nos outros. As colisões despertam curiosidade e podem ser combinadas de modo a criarem *suspense*. Por enquanto, dispomos de um sólido teatro de segunda ordem. Algumas das coisas que o enredo pode fazer para criar um teatro de primeira ordem foram sugeridas neste capítulo. Falta sugerir as contribuições que podem ser dadas para tal teatro pela personagem, pelo diálogo, pelo pensamento e pela representação

2

Personagem

A Matéria-Prima da Personagem

A percepção está indissoluvelmente ligada à necessidade. Sendo relativamente poucas as nossas necessidades reais, as nossas percepções são relativamente poucas. Também são relativamente débeis, incompletas e inexatas. Essa é uma das razões por que não é fácil reproduzir qualquer setor da vida no teatro. O homem comum vê que a vida passa à sua porta e conclui que não seria muito difícil amontoar alguns fragmentos dela e lançá-los num palco. Mas o que é que realmente *vemos* da nossa porta? Vemos o mesmo que uma máquina fotográfica? Que espécie de máquina? E com que espécie de lente? De um modo displicente, costumamos chamar fotográfica a qualquer espécie de representação detalhada. O que a máquina fotográfica realmente faz é variável e seletivo. Seria difícil afirmar, com efeito, quando a "visão" da máquina foi igual à do olho humano ou mesmo à de um determinado olho humano. Há uma imagem na retina; mas nós não vemos com a retina.

Com grande freqüência, não vemos; não olhamos; temos preconcepções. Lançando um olhar apressado e nervoso à nossa frente, para certificarmos de que realmente não chocaremos com coisa alguma, justapomos aquilo que entrevimos com o que supomos saber. O que dessa maneira é semivisto constitui, muitas vezes, um espécime do *Homo sapiens* e desses relances talvez derive o chamado "conhecimento da natureza humana" pelo críticos suspeitaram freqüentemente de que um delicado equilíbrio foi conseguido entre liberdade e necessidade, entre livre arbítrio e determinismo. Por outras palavras, o resultado é uma conclusão prevista *e, ao mesmo tempo, não é.*)

A ascensão e queda de um indivíduo poderá, à primeira impressão, parecer que tem muito pouco em comum com um oráculo e seu cumprimento. Psicologicamente, o padrão pode prestar ao dramaturgo um serviço semelhante. O final está prefigurado no começo. Ainda que a queda não seja anunciada, é uma daquelas coisas que a platéia pressente, e o dramaturgo confia imenso em coisas tais como as percepções da platéia. Poupam explicações e tempo. Mais importante, revestem-se daquele efeito trêmulo que acompanha um sentimento de inevitabilidade e destino. E têm-no, como eu disse, sem tirar o *suspense*.

Se porventura dei a entender que um padrão pode realizar o trabalho de um artista por ele, essa ilusão é facilmente desfeita mediante a comparação da obra de um artista com a de outro como, por exemplo, algumas das primeiras ascensões e quedas elisabetianas com um supremo exemplo do gênero, digamos, o *Macbeth*. O artista menos grande confia, forçosamente, de um modo substancial, nos padrões do gênero, isto é, na obra dos outros. Por exemplo, tende simplesmente a aumentar a rapidez da queda. Dessa maneira, poderá mostrar-se persuasivo para muitos que concordam com Voltaire, segundo o qual o dramaturgo deveria tomar sempre o caminho mais rápido para seus objetivos. Isso faz-nos pensar em fórmulas populares como "Precipitar-se Para O Seu Fim Irremediável" e, na verdade, em todas as frases que são usadas na publicidade dos filmes e outras ficções vulgares. A superioridade de Shakespeare vê-se em seu uso não do acelerador, mas do freio. A queda de um Macbeth reveste-se de grande ímpeto. Semelhante queda tornar-se-á mais horrivelmente impressionante se esse ímpeto for de algum modo contrariado. Então, obtemos o efeito de um homem não despenhando-se de um muro, mas escorregando, centímetro a centímetro, por uma vertente rochosa. E é esse o efeito que Shakespeare obtém.

Um Enredo Não É Uma Peça

A matéria-prima do enredo é vida, mas não a média sofrível da vida cotidiana em sua banalidade exterior; pelo contrário, os raros clímax das situações extremas da vida ou a existência cotidiana, em suas formas secretas, não inteiramente conscientes. A perspectiva que rejeite essas situações extremas é antidramática.

O enredo é a ordenação desse material. Acarreta a aplicação de um princípio racional aos caos do irracional. Logo, qualquer enredo tem um caráter dualista: compõe-se de matéria violentamente irracional, mas a "composição" é em si racional, intelectual. O interesse num enredo — ainda o mais rudimentar — é interesse em ambos esses fatores e, talvez ainda mais, na sua interação mútua. Somos renitentes em conceder a existência de um elemento intelectual nas novelas do rádio e da TV ou noutras formas de melodrama. É o reverso da nossa relutância em aceitar um elemento cruamente emocional na arte superior. Contudo, o elemento intelectual é muito restrito na arte inferior. Está apenas na escala do elemento intelectual dos jogos infantis. Entretanto, os jogos requerem verdadeira engenhosidade para a solução dos pequenos problemas que criam. Um enredo é como um tabuleiro de xadrez: seu desafio e atração, em parte considerável, são devidos ao amor ao engenho ou talento.

"Todos os homens desejam, por natureza, conhecer", diz Aristóteles. Numa estória policial, desejamos descobrir "o assassino desconhecido" e, ao desejá-lo, somos filósofos. A emoção em causa é a ânsia de descobrir — chamamos-lhe a sede de conhecimentos quando aprovamos, investigação quando desaprovamos, e curiosidade quando somos neutros. Torno-me curioso quando me surpreendem e deixam a surpresa sem explicação. Fico sobre brasas até que me esclareçam. É sobre essas brasas que se cozinha o drama simples. A palavra é *suspense*. A expressão "enredo engenhoso" significa uma hábil manipulação da surpresa e do *suspense*.

Contudo, nem todas as obras dramáticas são assinaladas pelo "enredo engenhoso" nesse sentido, e a maior parte dos dramas assim marcados é de segunda categoria. Se a finalidade em vista é um drama de primeira categoria, a finalidade em vista qual os seres humanos ficaram famosos nas canções e estórias. Isto é, nas canções e estórias de autoria humana.

Freqüentemente, olhamos para um estranho durante dois minutos e decidimos que não é outro senão o Tio Jorge escrito e chapado. Como se conhecêssemos o Tio Jorge até as profundezas de sua alma! Mas o Tio Jorge é o rótulo que fixamos nalgum pesadelo da infância. E se um milhão de nervosos relances de través não fazem uma boa observação, não olhamos sequer para o Tio Jorge.

Ou tomemos o conhecimento a respeito de nossos pais; ou, inversamente, dos nossos filhos. Existirão mais completos estranhos, perguntou Shaw, do que os pais e os filhos? Gozam de afinidades próprias do estreito parentesco. Empenham-se em conflitos, talvez incessantemente. É muito provável que sintam afeição mútua; isso é natural. Poderão até conseguir o que adequadamente se chamaria amor; isso é sublime. Mas nada disso nos dá nem sombra de uma prova de que se conheçam mutuamente ou de que alguma vez se compreendam. Tradicionalmente, só a Deus se credita o dom de conhecer os homens, de penetrar em seus pensamentos mais íntimos, seus sentimentos mais profundos; qualquer ser que pudesse fazer o mesmo *teria* sido um deus. Noutra existência, podemo-nos conceber como seres capazes de vermo-nos face a face; nesta existência, fazemo-lo através de um vidro escuro, ou falsamente num espelho — ou não o conseguimos, de maneira nenhuma.

Se a matéria-prima do enredo são os acontecimentos, em particular, os violentos, a matéria-prima da personagem são as pessoas, em especial o que se considera seus impulsos mais primitivos. Diz-se que os bebês, estando ligados à mãe, primeiro pelo cordão umbilical e depois pelo seio, acreditam que o mundo humano é todo ele uma só peça. Sendo assim, concluir-se-á, isso é o paraíso, e a expulsão do Éden ocorre quando a pessoa decide, como parece acontecer no final da infância, que o mundo está dividido em duas partes: ela e as outras pessoas. Ainda mais tarde, com os nossos intelectos, realizamos divisões mais elaboradas: como patriotas, insistimos nas nações; como marxistas, nas classes, e assim por diante. Apesar de tudo, a distinção que vivemos dia a dia continua sendo, simplesmente, entre nós próprios e os outros. E o grupo primordial de outras pessoas — a nossa família — forma o elenco original de personagens no drama da vida, um drama que continuamos a reviver depois com cada vez mais pessoas no mesmo número de papéis. Quanto a nós próprios, somos homens invisíveis. Não nos podemos ver; podemos unicamente ver aqueles com quem escolhemos ser identificados.

A matéria-prima da personagem, portanto, não é muito "prima", no fim de contas. Já foi trabalhada. Já se converteu numa espécie de arte: a arte da fantasia. A vida é uma ficção dupla. Não vemos os outros, mas certas substituições que aos nossos olhos representam os outros. Não nos vemos a nós próprios, mas os outros com quem estamos identificados. Quando Platão disse que vemos não a vida, mas sombras de vida bruxuleando à luz da fogueira na parede da caverna, foi um otimista. Ou talvez tenha feito concessões para as extraordinárias distorções e supressões do jogo de sombras.

Do Fato à Ficção

Se um escritor não vê a vida toda e a reproduz, será que vê uma parte da vida e reproduz essa parte? O público está muito confuso sobre esse ponto. Por um lado, dá ouvidos à noção de que o artista não imita coisa alguma, escrevendo por inspiração pura, com a finalidade de invenção pura. Por outro lado, é renitente em aceitar os muitos desvios que a arte deve fazer da vida e facilmente reclama que um romance histórico está "cheio de inexatidões".

Ora, mesmo a estória ou peça que impressiona o espectador ingênuo como "tal qual a vida" revela-se, sob análise, não ter qualquer parecença com a vida. Uma personagem de Aldous Huxley queixa-se de que na ficção não existe menstruação. É um assunto-tabu. Existem outros. E há muitos assuntos que *podem*, mas não devem, participar tão freqüentemente quanto na vida real, para que não se convertam em maçada. Lavar as mãos, por exemplo. Ou vejam-se as mais decisivas entre todas as experiências humanas. Como Apeneck Sweeney diz, existem nascimento, copulação e morte. Dos três, só a última pode ser facilmente representada no palco. E isso constitui um problema, pois se morrer é uma experiência, é a única que

"Portanto o inferno só poderia ser os outros" ninguém da platéia teve: a possibilidade de reconhecimento ou compreensão é nula.

Assim, muitas coisas, tanto da experiência trivial como da vital, estão necessariamente faltando na literatura, e o que na literatura está presente ocorre em proporções diferentes da vida real. Dei exemplos do que está faltando. E o que há mais na vida? Em primeiro lugar, de maneira óbvia, emoção — e emoção não só colocada em gigantescos recipientes rotulados de Ódio, Amor, Inveja e outros do mesmo gênero, mas a emoção dinâmica, que circula no poema, na estória ou na peça teatral. Essa emoção é o elemento em que vivemos, tal como lemos, olhamos ou escutamos.

Escreve E. M. Forster:

> Se pensamos abstratamente numa novela, ocorre-nos à mente um interesse de amor — um homem e uma mulher que se querem unir e talvez consigam. Se pensamos em nossa própria vida, em termos abstratos, ficamos com uma impressão muito diferente e mais complexa... A constante suscetibilidade das personagens entre si... é notável e sem paralelo na vida... Paixão, intensidade, em certos momentos — sim, mas não essa constante percepção consciente, essa incessante readaptação, essa sofreguidão infatigável.

Se o novelista está reproduzindo uma parte da vida, também a reúne numa configuração inteiramente nova. "A arte é arte porque não é vida", disse Goethe. A empregada doméstica não precisaria da novela barata se tais ocorrências fôssem predominantes nos fundos da casa, nem sejamos tolos pensando que a *cozinha* é um caso especial. Nenhum de nós escutaria um quarteto de Beethoven se tivéssemos tal serenidade e êxtase à nossa disposição. Beethoven é Beethoven porque não é de nós. Ou, por outras palavras, houve dois Beethoven. O segundo foi um músico que criou a liberdade emocional que o primeiro, um solteirão neurótico, não conseguiu criar nas relações com o seu sobrinho e o mundo em geral. E *nós* recorremos à música de Beethoven por motivos muito semelhantes (basicamente) aos por que *ele* recorreu. O gênio do escritor — na novelística ou no teatro — ver-se-á na habilidade com que ele projeta e controla essa suscetibilidade constante, essa incessante readaptação, a infatigável sofreguidão. Tem de descobrir o rio subterrâneo das emoções e então trabalhar como um engenheiro, represando-o aqui, desviando-o acolá, mas fazendo sempre o maior uso de sua energia natural.

Voltando à pergunta: o artista reproduzirá, ao menos, a parcela de vida que ele pode ver? A pura reprodução acontece, de fato, mas o processo não é uma simples duplicação do filme reduzido que se projeta em nossas retinas. Ficção é uma boa palavra para descrevê-lo e talvez devêssemos usar a palavra de modo a abranger tanto a novelística quanto as obras de teatro. Em ambos os casos há composição e invenção. A fantasia possibilita uma continuidade e totalidade em ambas — a novela e a peça de teatro — que a realidade impediria. A verdade *é* mais estranha do que a ficção, pois esta faz sentido de um modo que a verdade não logra.

> Na vida cotidiana [como disse Forster] nunca nos entendemos uns aos outros: não existe a completa clarividência nem a confissão completa. Conhecemo-nos uns aos outros aproximadamente, por sinais externos... Mas as pessoas numa novela podem ser completamente compreendidas pelo leitor, se o novelista assim o desejar...

E Forster exemplifica finalmente sua tese com um contraste entre novelas e livros de História. Estes limitam-se ao que realmente se tornou público. O novelista conta as verdades que se mantiveram dentro da cabeça das pessoas. Mas ele só as conhece através da fantasia; a sua verdade é uma invenção. Não se trata também de que sua estória seja "falsa". O método gera um mundo que opera segundo princípios parcialmente diferentes dos do mundo que conhecemos. Pois tudo nele é intencional, e a intenção é uma coisa que, em certo grau, compreendemos. Embora o mundo físico, tal como hoje o vemos, esteja longe de ser antropocêntrico, o homem continua sendo o centro do universo da arte. Da arte dramática, ele tende a ser o centro e a circunferência.

Se bem que FORSTER não creia que o dramaturgo possa aproveitar tão bem as pessoas quanto um novelista, o princípio que ele estabelece aplica-se efetivamente ao drama. A peça teatral também é uma forma clarividente e confessional. O drama também possui leis que não são deste mundo. E a principal razão para assistir a uma peça, como para ler uma novela, será sempre a necessidade de emoções que sejam tão coerentes e contínuas quanto fortes.

(será?)

Há um interessante comentário sobre a diferença entre o teatro e a vida, no tão citado ensaio de EDWARD BULLOUGH sobre *Psychical Distance*:

> O elemento excepcional nas figuras trágicas — aquilo que as torna tão profundamente diferentes das personagens que encontramos em nossa experiência ordinária — é uma constância de direção, um fervor de idealismo, uma persistência e um ímpeto que estão muito acima da capacidade dos homens comuns.

Liberta da obrigação compulsória de lavar as mãos, é como se a personagem teatral pudesse concentrar-se em seu principal fim na vida. Quando existem na vida real, esses "principais fins" ocultam-se em gabinetes e corredores sombrios. As nossas salas e quartos estão repletos de toalhas, escovas de dentes, cartas comerciais, telefones e aparelhos de TV.

Um autor modernista pode encontrar, precisamente, nessa dualidade um interesse criador. O prazer de CHECOV, por exemplo, é exibir móveis, vestuários e conversas triviais, enquanto sugere, justamente, que os gabinetes privados e os corredores sombrios estão assombrados. Por trás dos fartos bigodes e dos coletes há anseios primordiais. Mas o método de CHECOV não foi o tradicional. O método tradicional era isolar e, assim, dar o maior realce aos grandes impulsos vitais. Logo, como BULLOUGH deduz, a diferença básica entre a impressão que formamos de Hamlet e a nossa impressão do Sr. Silva, a impressão que nos é incutida por Macbeth e a que temos do Sr. Costa. Ora, se os Silvas e os Costas são indivíduos, o que são Hamlet e Macbeth?

EM LOUVOR DOS TIPOS

O enredo já não é há muito tempo uma coisa que faça o dramaturgo ser louvado pelos críticos. Estes apreciam-no pelas personagens que criou e louvam-nos porque são Verdadeiros Seres Humanos. Uma expressão alternativa é Seres Humanos Verossímeis, e o oposto disto é um Tipo. Um tipo é uma Coisa Má.

Ora, se bem que essa doutrina exerça grande influência entre os semi-analfabetos, estes tiveram de ir buscá-la, originalmente, onde costumam obter essas coisas: nos alfabetizados. E o alfabetizado continua dando ao semi-analfabeto conforto demais. FORSTER, por exemplo, chama aos indivíduos personagens "rotundas" e aos tipos personagens "chatas"; e, ao fazê-lo, indica uma inegável preferência pelas primeiras, visto que reagem a novas situações e vivem, realmente, e falam, realmente... As personagens de RACINE ou EMILY BRONTE são "rotundas".

O ponto essencial da definição de FORSTER é que as personagens "rotundas" são livres e, portanto, imprevisíveis e surpreendentes, ao passo que as personagens "chatas" só podem fazer o que fazem, e sabemos antecipadamente do que se trata: são quantidades fixas. Isso é, sem dúvida alguma, o menos lisonjeiro possível para as personagens chatas. Não obstante, mesmo dentro dos limites de uma estreita definição e de uma metáfora não-lisonjeira, não haverá um lugar para a personagem chata? Uma pessoa cujo futuro é previsível porque estabeleceu uma definição fixa para si própria é uma criatura de hábitos. Mas, por muito estarrecedor que isso seja, quase todos nós somos criaturas de hábitos; e é legítimo para qualquer escritor descrever-nos tal como somos. Uma criatura de hábitos, que não reage a novas situações mas repete suas reações às antigas, profere falsidades, na maior parte das vezes. Se o sabe, é um hipócrita. Se não o sabe, ilude-se a si própria. Em qualquer dos casos, é material muito adequado para um amplo gênero dramático: a comédia (incluindo a farsa). FORSTER recorda-nos que um mestre da novela — CHARLES DICKENS — usou personagens chatas, e comenta:

> Os que não gostam de DICKENS têm uma excelente alegação. Ele devia ser mau.

Então, o senso de humor de Forster leva a melhor sobre a sua lógica e ele acrescenta:

> O imenso êxito [de Dickens] com os tipos sugere que talvez haja mais na chateza do que os críticos mais severos admitem.

A estreita ligação entre os tipos e a comédia não foi destacada por ninguém tão veementemente quanto por Bergson, em seu ensaio sobre o riso.

> Todas as personagens cômicas são tipos. Inversamente, tudo quanto se assemelha a um tipo tem algo de cômico...

Foi uma infelicidade que, depois de ter concluído que os tipos podiam ter um lugar no mundo, Bergson passasse a delimitar esse lugar com um excesso de precisão gaulesa.

> Não só estamos autorizados a dizer que a comédia nos dá tipos gerais, mas poderíamos acrescentar, ainda, que se trata da única forma de arte que tem por fito a generalidade...

E o argumento segue por aí fora numa depreciação da comédia como arte, que quase não é mas apenas uma espécie de encruzilhada entre a arte e a vida. Apresenta-nos tipos porque é superficial:

> Assente na superfície, não irá mais além da flor da pele, tratando as pessoas nos pontos em que elas entram em contato e tornam-se capazes de se assemelhar umas com as outras.

Esclarecer "os pontos em que elas [as pessoas] entram em contato" equivale, certamente, a esclarecer todas as relações humanas. Eis o que Bergson sustenta como alternativa:

> O que nos interessa na obra de um poeta é o vislumbre que obtemos de certos estados de espírito profundos ou lutas íntimas.

Se a ênfase é conferida, nesta passagem, ao estado de espírito, então Bergson tinha uma idéia muito lírica e romântica da poesia dramática. Se a ênfase for para as lutas íntimas, então será um equívoco encontrar tais lutas apenas na tragédia, especialmente se pensarmos que o mestre francês da comédia, Molière, traduziu suas lutas íntimas na comédia de um modo tão completo quanto Racine em suas tragédias.

Bergson faz a penetrante observação de que quando o comediógrafo agrupa personagens secundárias em torno do seu protagonista, essas personagens tendem a ser repetições do protagonista numa forma reduzida ou parcial. Mas, assim, Bergson também está negando, de maneira absoluta, que o poeta trágico possa fazer o mesmo e declara que, enquanto a comédia apresenta o tipo, a tragédia apresenta o indivíduo. Sem dúvida, as personagens secundárias de uma tragédia são tipos em sua definição mais simples — serão "chatos"? O que é Horácio senão um amigo leal? O que é o jovem Malcolm senão um moço e belo príncipe como qualquer outro? E assim por diante.

"Toda a arte visa ao que é individual", diz Bergson. O Dr. Johnson dissera: "Só as representações de natureza genérica podem agradar a muitos e agradar por muito tempo". Estamos na presença de duas filosofias da arte, aparentemente inconciliáveis. Contudo, elas conciliam-se assim que se compreenda que as "representações de natureza genérica" de um artista são, em cada caso, inteiramente individuais. Bergson parece cair num erro mediante um jogo de palavras: a Arte é individual, portanto, deve apresentar indivíduos. O que é um* *non sequitur*. De fato, como acabei de dizer, mesmo as tragédias contêm muitas personagens do gênero tradicionalmente conhecido como tipos. Como Bergson aceita que as comédias certamente os contêm, somos tentados a perguntar: o herói trágico é a única personagem dramática que não constitui um tipo? De um indivíduo na vida real, indagamos "Que espécie de pessoa é?", e os nossos amigos fornecem uma descrição sucinta. Podemos fazer o mesmo com os mais célebres protagonistas trágicos?

* Não se segue (Significa que em dado raciocínio ocorreu um erro lógico e que por isso entre premissas e conclusões falt

Que espécie de pessoa era Édipo? A única sugestão que ouvi dizia tratar-se de um homem arrebatado. Mas de maneira alguma se esclarece no *Édipo Rei* se ele era invulgarmente arrebatado para um monarca; e se arrebatado for tudo o que ele era, então não passa de um tipo, na acepção mais simples.

E que dizer de Hamlet — o exemplo clássico de um indivíduo no mundo dramático? Diz-se que COLERIDGE viu Hamlet em sua própria imagem. Também se diz que GOETHE viu Hamlet em sua própria imagem. Ora GOETHE e COLERIDGE não se pareciam nada um com o outro. E, quanto a isso, críticos mais recentes, de gêneros diversos, *também* viram Hamlet em suas próprias imagens ou na imagem de seus eus sonhados. O grande rebelde russo BELINSKY viu-o como um grande rebelde russo. SALVADOR DE MADARIAGA viu-o como um príncipe maquiavélico. Tudo isso parece provar que Hamlet não está limitado pelo seu autor a uma fisionomia altamente individualizada. A imaginação do mundo parece tacitamente admitir outro tanto, pois enquanto o texto diz que Hamlet era gordo, o mundo tem-no pensado freqüentemente como um homem magro. Então, Hamlet não é um tipo?

A observação corrente do pedagogo sobre tipos (a de que a raça humana não está dividida em homens ciumentos, homens coléricos e assim por diante) é sumamente válida, e não temos motivo para supor que os dramaturgos clássicos não a conheciam. Pelo contrário, em vez de procurarem reduzir cada um de nós a uma fórmula dissecada, colocam muito da vida afetiva de cada um em seus tipos. Se numa definição um tipo é uma parcela da espécie humana (nação, classe, raça etc.), noutra, um tipo ultrapassa as fronteiras de nações, classes, raças, e é uma parcela de cada ser humano. Através do seu Peer Gynt, IBSEN atinge o mentiroso auto-sugestionado, fantasista, que há em cada um de nós. Através de Don Quixote, CERVANTES alcança o romântico aventureiro e angustiado que há em cada um de nós.

(Simplifiquei demais. Na realidade, a *Definição Um* ajustar-se-ia melhor a Don Quixote no princípio do livro, onde encontramos, não a nós próprios, mas um excêntrico da classe *hidalga,* muito característico da nação espanhola e da raça latina. Depois, essa definição vai gradualmente deixando de ter validade e impõe-se a segunda. O mesmo acontece nos *Pickwick Papers,* de DICKENS — que, de fato, são o *Don Quixote* inglês — onde um solteirão beócio da classe dos *gentlemen,* muitíssimo parecido com o inglês e o anglo-saxão, converte-se gradualmente numa figura mítica, paladino sofredor das causas perdidas, representante de uma inocência perdida. Numa terminologia que estou prestes a definir, Don Quixote e Pickwick passam de personagens *menores* a *principais* e de *tipos* a *arquétipos.* Fazendo referência a uma parte ainda distante deste livro, há uma transição da *graça* para o *humor* — quase da comédia para a *tragédia.*)

Além disso, antes de ser um indivíduo, no sentido em que uma pessoa parece um indivíduo, quando retratada ou bem fotografada, uma personagem fictícia é *uma força numa estória.* Estamos habituados a admitir isso, mas renitentemente, no caso de personagens secundárias a quem podemos depreciar como simples dentes na roda da engrenagem que é o enredo. Mas sempre foi legítimo que certas personagens de uma peça sejam os dentes daquele gênero. Os mensageiros do drama grego nunca foram outra coisa. As personagens secundárias de SHAKESPEARE não fazem mais para satisfazer os requisitos dos diretores do século XX, que os querem com uma "biografia" ou "anamnésia", do que projetarem uma só qualidade (tom, cor). Existem menos por si próprios do que como parte de um grupo, bando ou sociedade. Tais personagens assemelham-se mais a componentes de um *corps de ballet* do que às pessoas de uma novela.

Mesmo as personagens principais de SHAKESPEARE não são o que o moderno leitor de romances e novelas desejaria. Não têm uma longa estória oculta com relação à vida delas. Seus motivos pertencem a um mundo menos familiar e/ou não participam dele tão plenamente quanto se esperava. Se o mundo da novela é "real" — e os novelistas empenham-se afanosamente em tornar sua essa palavra — pode muito bem acontecer que muitas das personagens de SHAKESPEARE sejam "irreais". Os motivos de Iago (ou a falta deles) tornaram-se o tema de uma permanente controvérsia. O que é significativo é que a questão pudesse chegar a ser um problema. Mas assim foi somente porque, se Iago tem motivos, estes não fazem dele uma personagem num romance do século XIX. Primeiro e acima de tudo, ele é uma força na estória. Quando WILSON KNIGHT o descreve como um ácido corroendo todos os valores superiores, a metáfora é válida porque sugere Iago como uma ação e não um ser. É certo que Iago não constitui um tipo na mais comum acepção moderna: ninguém vai gritar "Há uma porção de Iagos na nossa cidade". Mas é um tipo no sentido em que existe um Iago em cada um de nós.

Tipo e Arquétipo

Estive falando em personagens principais e secundárias, mas talvez já seja evidente, nesta altura, que as personagens principais não são tipos na mesma acepção das secundárias. Osric, uma personagem secundária, é um tipo que se enquadra bem no conceito de Forster: uma personagem "chata". Seria muito difícil desejar-se aplicar aquele adjetivo a Hamlet. Ou observe-se uma personagem principal de Shakespeare, de quem alguns fariam um tipo da espécie mais simples. Otelo, para esses, é "um homem ciumento". Ora, à parte o fato de que a frase "não facilmente ciumento" está no texto — a frase é do próprio Otelo e não forçosamente sincera — seria muitíssimo difícil descrever Otelo como *meramente* ciumento, ou a sua caracterização como uma tentativa para abordar unicamente (ou mesmo primordialmente) o ciúme. Neste ponto, as palavras de Coleridge parecem definitivas:

> Não é o ciúme que me impressiona como o detalhe mais importante na paixão [de Otelo]; é, sobretudo, a angústia de que se concretizassem as provas de que a criatura que ele acreditava ser angelical... era impura e desprezível. É a luta para *não* amá-la. É a indignação moral e a pena de que a virtude caísse daquela maneira.

Ora, poder-se-ia argumentar que algumas ou todas as experiências aqui citadas — a agonia, a luta, a indignação e a pena — associam-se muito correntemente ao ciúme. Contudo, não são o ciúme propriamente dito e, de qualquer modo, Coleridge não pretendia afirmar que o ciúme estava *ausente* da peça. Os nossos pensamentos a seu respeito têm início no ciúme e Shakespeare, presumivelmente, planejou que assim devia suceder. A sua arte revela-se na maneira como desloca a acentuação, arrastando-nos da idéia estática — "um homem ciumento" — para uma experiência de ciúme. Sendo uma experiência, não consiste em qualidades abstratas nem pode ser por elas definida. Está definida pelo diálogo (poesia) e ação (incluindo a ação íntima, ou luta, conforme foi mencionado por Coleridge). A impressão dada é menos a de uma personagem típica que foi rotulada do que a de um homem com uma experiência típica. A experiência não está inteiramente implícita no seu caráter e, assim, não ilustra meramente o seu caráter. E não se trata apenas de um "ser ciumento", como o Mister Page de *As Alegres Comadres de Windsor* (uma personagem "chata"). Trata-se, sobretudo, da perda devastadora na nobre imagem de uma pessoa amada. Se tivéssemos de dizer que Otelo exemplifica alguma coisa, poderíamos afirmar que ele ilustra a natureza de tal devastação e de tal perda.

Outro exemplo desse "deslocamento de acentuação" é fornecido por *O Misantropo*. Molière chama a Alceste "o misantropo", um tipo característico por definição. E no século XVII era comum escrever descrições desses tipos gerais na forma de uma breve peça convencional em prosa. Mas a personagem de Molière não corresponde a tal *caractère* de um misantropo. É um idealista. Suas esperanças para a raça humana são, originalmente, muitíssimo elevadas. Não só é capaz de alimentar sentimentos em relação a outras pessoas como está perdido de amor por Célimène. Também não é um solitário por natureza. Tem uma necessidade crônica de alguém a quem se queixar, até de um grupo que seja simultaneamente o seu auditório e o alvo de sua resmunguice. O mais próximo que ele está de um misantropo, mesmo no final, é que *gostaria* de ser misantropo. Quando cai o pano, pode confiar em que será atormentado por seu amigo, tal qual sucedia quando o pano subiu para o Primeiro Ato.

Se Otelo é "o homem ciumento" que se revelou melhor ou pior do que um ciumento, Alceste é "o misantropo" que se mostra melhor ou pior do que misantrópico: e um de *seus* verdadeiros problemas é o ciúme. Quer isso dizer que Molière descreve o ciúme, apresenta esse estado do ser, escreve, essencialmente, a respeito de qualidades? Tanto quanto Shakespeare. Emprega mais os *caractères* — pelo menos, um desses estereótipos é inserto no texto — pois essa era a sua tradição e a da sua platéia. Mas o seu método de apresentação de um protagonista é o clássico do drama: pela ação. As paixões, em suas peças, provocam acontecimentos e são vistas *nos* acontecimentos, entre os quais se incluem os acontecimentos íntimos — embora se convertam em eventos exteriores por meio do diálogo. O ciúme no drama, como qualquer outra paixão, não pode apenas ser; deve ser revelado por palavras e atos. Jorra de Alceste numa torrente de clareza. Também tem um ponto de partida e um destino, pois as cenas devem não só movimentar-se, mas passar de um ponto para outro, numa certa direção. Um "esquema" que podemos imaginar ter estado na cabeça de MOLIÈRE é a idéia de partir da Misantropia (como no título), passando ao Furor (está nas linhas iniciais e, depois, quase *passim*) e só então mostrando que o homem é Ciumento.

Que as personagens principais que são tipos tenham de ser mais complexas que as secundárias não é surpreendente nem significativo, mas serve de indicação para um fenômeno muito mais amplo: nas mãos dos mestres, tendem a converter-se em arquétipos. Se as tradicionais personagens fixas tipificam coisas menores — os grupos com suas fraquezas e excentricidades — a personagem arquetípica tipifica as coisas maiores e as características que são mais do que idiossincrasias. Don Quixote e Peer Gynt já foram mencionados. Depois, temos o arquétipo plástico, como Fausto, que teve um desenvolvimento através dos séculos.

Qual a diferença entre "os homens que conhecemos" na vida e tais arquétipos? Suponhamos que, por um momento, retemos em nosso espírito a imagem de uma pessoa real que nos fez lembrar um arquétipo ou que nos foi recordada por um arquétipo. Pensarei no meu amigo X que tem fama de Don Juan. Qual dos Don Juans na literatura dramática se parece com X? O de BERNARD SHAW, hoje o mais famoso, seria posto de lado como um paradoxo ou uma paródia. O de ZORRILLA, bem conhecido das platéias hispânicas, também é "incomum", visto demonstrar, no final, ser tão suscetível à sedução teológica quanto à sexual. O de MOZART? Aqui está um Don Juan que podia receber uma análise de cem páginas de um grande psicólogo teológico: KIERKEGAARD. Escutem a música da estátua — ou até, simplesmente, a chamada ária do champanhe. Qualquer desses dois trechos nos dará a personagem mozartiana. Mas nunca uma estátua se apresentou ao Sr. X, nem as ligações sexuais deste jamais se apresentaram como uma circularidade demoníaca, tal como a turbilhonante ária define. Quando recuamos para o século XVII, o mistério, em vez de esclarecer-se, ainda mais se adensa. Interpretações diretamente opostas do *Don Juan* de MOLIÈRE têm sido sugeridas. Alguns afirmam que, nessa peça, MOLIÈRE toma a defesa do ateísmo; outros, que o ataca. Só faltava essa, ateísmo! Ora, o meu amigo X é um devoto que freqüenta assiduamente a igreja; mas não estão as igrejas repletas de moças? Também não é verdade que, na peça de MOLIÈRE, a teoria ateísta tenha precedente sobre a personagem. Esse Don Juan não é somente o porta-voz de uma filosofia. Consubstancia uma atitude. É o marginal e o rebelde, de um modo tanto social quanto teológico. Um pequeno toque, e acabaríamos tendo pena dele: vive tão isolado. Suas seduções não são exibições de sensualidade, mas de técnica. Gosta de sentir o seu poder e até de mostrá-lo. Sganarelle é um ouvinte bem-vindo. A platéia teatral identifica-se com ele, e ele é o *voyeur* do exibicionismo de Don Juan. No final, Don Juan é punido com o fogo do inferno; mas poderemos considerar seriamente essa punição, para não citarmos já o seu sentido literal? Talvez *possamos;* mas de modo algum é certo que *devamos*. Como RAMON FERNANDEZ *notou,* MOLIÈRE converteu a impunidade num grande tema dramático: estava propenso a ver homens maus cometendo assassínios impunemente. O castigo final de Don Juan é tão pouco enfático, em relação à impunidade que o precede, que a comédia, no seu conjunto, provoca o pensamento: o final seria assim na vida real? O de MOLIÈRE é um Don Juan que caminha na sombra. E o mesmo poderíamos dizer do primeiro de todos os Don Juans, o *burlador* de TIRSO DE MOLINA. Está muito certo observar que *El Burlador de Sevilla,* de TIRSO, é mais teológico do que psicossexual, desde que se acrescente que a teologia está elaborada em termos dramáticos — quer dizer, em termos emocionais. Não mais do que em MOLIÈRE é a teologia pura e abstrata. Don Juan desafia Deus ao violar costumes sagrados, a lei da hospitalidade, o sacramento do matrimônio, o respeito pela idade, paternidade, laços de parentesco. Embora esse Don Juan não seja ateu e lhe falte a grandeza do de MOLIÈRE, é também um grande rebelde e concentra na sua pessoa singular a rebeldia de milhares... E assim por diante. Quanto mais avaliamos as dimensões da lenda, tanto mais a realidade é sobrepujada por aquela. Embora X seja um ser humano, e suas pretensões de individualidade sejam inculcadas não só por ele próprio mas pelos seus contemporâneos *en masse,* todos individualistas, reduz-se à insignificância em face dos Don Juans dos grandes dramaturgos, que são apenas tipos.

Tipologia e Mitologia

Em suma, aquilo a que Forster chama a personagem "chata" e Bergson o tipo cômico não esgota, de maneira alguma, o elemento na caracterização dramática que pode razoavelmente considerar-se típico. Nem sequer faz justiça, finalmente, aos próprios tipos fixos tradicionais, se são esses tipos os que encontramos nas comédias dos mestres clássicos. As personagens de Ben Jonson, por exemplo. São bastante chatas, se a redução de traços a um único, ou a poucos, for o critério adotado. Aproximam-se muito, em inúmeros casos, das fórmulas da comédia romana e italiana. Mas nem a "chateza" descrita por Forster, nem a qualidade "mecânica" salientada por Bergson, vão longe no caminho de nos explicarem que espécie de vida essas personagens têm. O próprio Jonson, que era também um teórico de bom gabarito, não ficou longe do cerne da questão em sua famosa descrição do que entendia por "um humor" — isto é, uma personagem na comédia jonsoniana:

> Como no caso de um homem possuir, de fato,
> Uma tal e peculiar qualidade, que atraia
> Todos os seus afetos, seus espíritos e seus poderes,
> Em suas confluências, todos correndo num sentido,
> A isso poderá certamente chamar-se um humor.

Quão débeis e afeminadas são as descrições habituais da personagem cômica ao lado desta! A imagem não é a de uma simples excentricidade, algo tolo ou ardiloso, amaneirado ou vagamente ridículo, mas a de uma criação simultaneamente mais vital e menos humana, mais arrojada, profundamente mórbida, mas vivendo no ritmo de um dervixe estonteante, monomaníaco. O que os teóricos — seja Forster, Bergson ou, neste caso, Meredith — não foram capazes de sugerir é que o centro do interesse não está nos traços característicos da personagem, mas na energia humana ou inumana.

Ora, entre os que sabem que a *commedia dell'arte* foi, durante alguns séculos, o principal veículo da tradição das personagens fixas, quantos percebem que foi também o agente da tradição do brio, da *verve* e da *diablerie* cômicos? O segundo fato não é necessariamente mais importante do que o primeiro, mas este é um fato claudicante e vulnerável sem o segundo, porquanto permite a observação de tipos considerados deficientes, a observação de que se trata de personagens regulares às quais falta alguma coisa, em vez de criações válidas e positivas.

Se, como é opinião geral, a *commedia dell'arte* é arte teatral num estado puro, então poderá ser citada para mostrar o que um teatro dramático pode e não pode dispensar. Pode dispensar os estudos permanentemente novos e originais do caráter individual. Não pode dispensar caracterizações francamente acessíveis e, se a platéia quiser cambiantes e novidades, terá de encontrá-la não em gente nova, mas em novas representações e suas interpretações de um contato sempre renovado e vivo entre pessoas.

Poder-se-ia escrever um livro para estabelecer em bases mais sólidas que as personagens fixas são uma realização positiva. Teria de mergulhar exaustivamente no assunto da tipologia. Será profundo usar palavras como Extrovertido e Introvertido, e superficial usar palavras como Pulcinella e Scaramouche? Perceber que não é significa meter ombros ao estudo do que talvez constitua a tipologia clássica, na tradição ocidental: a tipologia do teatro tradicional, em geral, e da *commedia dell'arte*, em particular.

Da tipologia, semelhante livro teria de passar à mitologia. É óbvio que os arquétipos nos fazem mergulhar profundamente no mito; *são* mitos, e os seus criadores encontram-se entre os maiores inventores de mitos. Neste ponto, se não antes, compreendemos que os nossos dois gêneros de personagens típicas não estão fundamentalmente separados. Mesmo os não-arquétipos, as mais modestas personagens fixas da tradição latina, constituem uma mitologia, como Fernandez corretamente argumentou. Somos vagarosos em compreendê-la, apenas porque a mitologia no drama significa, para nós, as histórias que servem de base à tragédia. Na tradição trágica, as personagens podem ser sempre diferentes, porque a estória é sempre a mesma. Na comédia, as personagens é que se mantêm constantes, ao passo que as mudanças eram introduzidas nos enredos. Se a tragédia emprega o mito narrativo, a comédia faz uso do mito caracterológico.

A finalidade de qualquer mito é fornecer um elemento conhecido como ponto de partida e proteger-nos do vácuo da novidade absoluta. A arte é uma questão de satisfazer certas expectativas, e o mito estabelece as expectativas com um mínimo de agitação. A arte também é, como eu disse no capítulo anterior, uma questão não de conhecimento, mas de re-conhecimento: nada nos diz que não saibamos já (o catálogo telefônico pode fazer isso); conta-nos algo que "sabemos" e faz-nos compreender. Ora, é geralmente reconhecido que os mitos gregos oferecem um material perfeito para impor essa compreensão: daí, para dar apenas um exemplo entre milhares, todas as Electras desde Ésquilo a O'Neill e Sartre. Menos justiça tem sido feita aos mitos caracterológicos da Nova Comédia Grega, que demonstraram sua vitalidade ao sobreviverem mais de dois mil anos. Bernard Shaw, pelo menos, reconheceu com prazer o apoio que recebeu da tradição de Punch, bem como de Arlequim e Colombina. Mas são muitas as pessoas tão ocupadas em falatórios sobre indivíduos que nem percebem o que se pode fazer com tipos.

O Moderno Drama Psicológico

A opinião de que o drama se ocupa de "indivíduos, não de tipos", deriva, em considerável medida, do moderno drama psicológico. Se a defesa dessa opinião fosse realmente sólida, teria de aplicar-se, pelo menos, à dramaturgia dessa escola. Mas, de fato, mesmo esse drama tem muita coisa de "típico".

Entre os dramaturgos "psicológicos" de grande mérito, os mais psicológicos são Ibsen e Checov. Desde o começo, Checov foi atraído para as personagens de tipo padronizado e empregou de um modo fascinante os tipos burlescos em suas peças em um ato. Também desde o início trabalhou na criação de protagonistas arquetípicos. Sua primeira peça de dimensões ortodoxas teve o intuito de apresentar um Don Juan russo; a segunda, um Hamlet russo. Sobre esta última, *Ivanov*, escreveu ele: "Por muito má que a peça seja, não importa: criei um tipo que tem validade literária". Quanto às suas obras-primas, os que as consideram só atmosfera e combiantes não viram algumas de suas mais sólidas características, tais como que cada peça contém um Vilão tradicional, que serve o propósito tradicional dos vilões nos enredos dramáticos, ou seja, conduzir a Ação para a catástrofe. O Professor, em *O Tio Vânia*, Natacha, em *As Três Irmãs*, e Madame Ranevsky, em *O Cerejal*, cumprem justamente essa missão. Em *A Gaivota*, a vilania ficou repartida entre Arkadina e Trigorin.

De Ibsen também se pode afirmar que começou pelas tentativas de criação de gigantescos protagonistas arquetípicos: Julião, o Apóstata, Brand e Peer Gynt. Em seguida, como todo mundo sabe, ocorreu uma mudança, mas, mesmo depois disso, as figuras principais de Ibsen seriam justamente celebradas pelo seu caráter representativo. Bernard Shaw observou que a ação de *Casa da Boneca* localizava-se em qualquer subúrbio europeu. Rilke notou a vasta, cósmica ressonância de *O Pato Selvagem* — uma peça em que, como foi observado por muitos, Hjalmar se destaca como arquétipo do idealismo das camadas inferiores da classe média. A mais surpreendente de todas as ilustrações: quando Sigmund Freud estava procurando o caso mais típico de uma certa neurose, confessou-se incapaz de encontrar qualquer exemplo entre os seus pacientes reais que fosse mais cabalmente típico do que uma das heróinas de Ibsen. E foi a biografia de Rebecca West que ele incluiu no seu ensaio sobre "Tipos Caracterológicos".

Os que defendem os indivíduos contra os tipos desenvolvem freqüentemente seu raciocínio e revelam-se favoráveis a um drama em que a personagem tem precedente sobre o tema, o enrêdo e o diálogo. O desafio, nesse caso, dirige-se especialmente a uma concepção tradicional, aristotélica, segundo a qual a personagem deve estar subordinada ao enredo. John Galsworthy replicou assim:

> Um ser humano é o melhor enredo que existe. . . O dramaturgo que subordina suas personagens ao enredo, em vez de submeter este às personagens, comete pecado capital.

Como tais opiniões resultaram, indubitavelmente, do movimento moderno, é justo, imperativo até, indagar se os mestres modernos as subscreveram, consciente ou inconscientemente, na teoria ou na prática.

Quando explicou que escreveu três rascunhos de suas peças, Ibsen acrescentou que esses rascunhos divergiam "muitíssimo entre si na caracterização das personagens, não na ação" Por outras palavras, a ação não esteve sujeita a revisão, ao passo que a motivação sim. Ibsen fornece mais detalhes:

> [No primeiro rascunho] senti como se tivesse com as minhas personagens o grau de convivência que se adquire numa viagem de trem: as pessoas conhecem-se e batem papo sobre isto e aquilo. Com o seguinte... eu conhecia as personagens pouco mais ou menos como qualquer pessoa os conheceria após algumas semanas de permanência numa estância balneária: fiquei conhecendo os traços fundamentais de seus caracteres bem como suas pequenas idiossincrasias; contudo, resta ainda a possibilidade de que eu possa estar redondamente enganado nalgum aspecto essencial. No último rascunho, coloquei-me finalmente no limite do conhecimento: conheço a minha gente através de uma estreita e prolongada associação — são meus amigos íntimos, não me desapontarão, vê-los-ei sempre como agora vejo.

Os traços, portanto, mesmo os fundamentais, podem ser ilusórios "nalguns aspectos essenciais". O moderno dramaturgo psicólogo está menos interessado, em última análise, nos traços e idiossincrasias que utiliza do que "nalgum fator essencial", para o qual esses traços e idiossincrasias não apontam, necessariamente. O que é finalmente efetivo sobre a caracterização da Senhora Alving, por Ibsen, não é qualquer dos traços tão habilidosamente apresentados nos primeiros dois atos, mas, pelo contrário, a angustiosa revelação no último ato, para ela própria, para Oswald e para nós, de que ela participa da culpa que anteriormente projetara sobre o seu marido. Por outras palavras, Ibsen não está do lado de John Galsworthy. Em sua obra, a ação não está sujeita à personagem. Tal como os dramaturgos mais antigos, Ibsen está menos interessado em acumular informações sobre uma pessoa do que em revelar alguma grande verdade sobre elas, num clarão de relâmpago dramatúrgico. Nisto, evidentemente, a personagem também não está sujeita à ação. Personagem e ação encontram-se tão bem coordenadas que a questão de prioridade perde toda a relevância.

Se o drama moderno é "todo psicologia", "todo caráter", então Ibsen não é um modernista. É um dramaturgo social — mas num sentido muito mais profundo do que se pretendeu quando foi elogiado ou atacado, há muito tempo, pela suposta mensagem de *Casa de Boneca* ou *Os Espectros*. Se os seus protagonistas não são heróicos pelo calibre moral, têm, contudo, a qualidade representativa dos heróis antigos. (Temos propensão para esquecer que o herói grego não era necessariamente um gladiador ou um escoteiro, mas representava, necessariamente, a sua comunidade: quando um morria, a outra morria, e *vice versa.*) O que impressionou Rilke a respeito de *O Pato Selvagem* foi a sensação de fatalismo que paira na obra. Ibsen disse certa vez que não abandona uma personagem "enquanto seu destino não for cumprido", e é essencial observar que as figuras de Ibsen têm um destino marcado, não apenas um caráter. Quanto ao velho aforismo "Caráter *é* destino", se acaso significa o que parece, só passou a corresponder a uma verdade depois dos maus dramas, excessivamente psicológicos, da década de 1920. O caráter jamais fora destino *por si próprio*. Destino sempre foi uma palavra para abranger tudo o que era exterior aos homens, mas se abatia fatalmente sobre eles — "uma força não em nós próprios que contribui para a realização da justiça" ou para o inverso. A idéia de que o destino está realmente *dentro* dos homens produzirá, na melhor das hipóteses, não peças como as de Ibsen, mas como as de Eugene O'Neill, em que a Psicologia comete incesto com a Psicologia. O destino em Ibsen, como antes dele, é um nome para aquilo que dizemos que "paira no ar" e que para um dramaturgo *está* na atmosfera, como a trovoada está no ar num dia quente e abafado. Uma característica essencial das personagens de Ibsen e Checov é que cada uma delas carrega e desprende um sentido de fatalismo que é algo mais do que o seu fatalismo próprio. Pois o que estava fatalmente condenado era toda uma cultura, razão por que ambos são, na mais ampla acepção, dramaturgos sociais. Suas personagens tipificam uma civilização e uma época.

PARA ALÉM DE TIPOS E INDIVÍDUOS

Mas seria insincero abandonar a questão neste ponto, deixando a impressão de que IBSEN e CHECOV não só foram partidários de um drama de tipos, mas resolutamente *contra* um drama de indivíduos. IBSEN também disse, e suas palavras são válidas também para CHECOV:

> Antes de escrever uma só palavra, tenho de elaborar minuciosamente a personagem na mente. Tenho de penetrar até o mais recôndito de sua alma. Parto sempre do indivíduo. A encenação, o conjunto dramático, tudo *isso* vem naturalmente e não me causa qualquer preocupação, logo que estiver certo a respeito do indivíduo, em todos os aspectos da sua humanidade. Tenho de fixar também o seu exterior na minha mente, até o último botão, como anda e se senta, seu comportamento, qual o som de sua voz.

Palavras como essas depõem sobre um gênero de drama que era tão novo no seu tempo quanto, por exemplo, o drama elisabetiano na época de Elisabete. Se o vemos negativamente, é porque o conhecemos sobretudo através dos produtos do seu declínio subseqüente, durante o século XX. IBSEN e CHECOV contam-se entre os mais notáveis porta-vozes, na arte, do moderno sentido da significação individual. Eu destacaria as palavras *na arte,* pois não está em causa a defesa de qualquer *ismo*. O individual*ismo,* especialmente, foi algo que não enganou nem um nem outro. O famoso individualismo da economia de livre concorrência revelava-se comprovadamente hostil à vida do indivíduo. Tendia, com efeito, a asfixiá-lo. IBSEN e CHECOV eram inimigos desse individualismo porque eram amigos da individualidade. Por diferentes caminhos, suas obras respectivas estavam impregnadas de amor pelo ser individual e parecem ter inventado um novo método de apresentação das personagens que, por falta de melhor termo, poderíamos chamar biográfico. Uma personagem tem agora *uma biografia atrás dele,* e se o dramaturgo não puder expô-la numo só passagem soltará a informação em parcelas que o leitor ou espectador poderá depois ajustar e reunir. Isso, a par de uma notação de

detalhes realistas inspirados pela novelística, constituiria a mais original característica do "novo drama", no que dizia respeito a suas personagens.

Contudo, não está provado que o resultado possa descrever-se como "indivíduos, não tipos", primeiro, por causa das características típicas acima mencionadas e, segundo, porque a definição de "indivíduo" continua sendo vaga. A palavra *tipo,* útil por algum tempo, como espero ter demonstrado, também atinge um ponto de decrescente retribuição. Quando os *tipos* têm de ser subdivididos em duas espécies e quando uma dessas espécies é complexa — e inclui Hamlet — será perdoável indagar se, no fim de contas, não poderíamos chamar-lhe um *indivíduo*. Isso seria definir um *indivíduo* como um *tipo* complexo!

A distinção deve, de bom ou de mau grado, ser deixada para trás numa certa fase, pois o interesse dos grandes dramaturgos pela Personagem, seja típico ou individual, tinha limites, mesmo que o interesse de algumas pessoas nele fosse ilimitado. ARISTÓTELES notou isso, mas a sua observação parece depender de outro aspecto: o de que o Enredo é mais importante. O enredo em si poderá não ser mais importante. Argumentarei num capítulo ulterior que o mais importante é a peça como um todo, não o enredo. No tocante à personagem, a questão é idêntica. A personagem está subordinada a alguma outra coisa, e a subordinação é de natureza muito delimitadora. Há muita coisa a respeito dos seres humanos que o dramaturgo está impedido de dizer por exigências do enredo, diálogo, tema, para não mencionar o desempenho. Isso quer dizer que são impostos rigorosos limites às oportunidades do dramaturgo para criar "tipos" ou "indivíduos".

Quando digo que o interesse do dramaturgo na Personagem é limitado, quero dizer também que ele não vê os seres humanos como Caracteres, apenas, quer individuais ou típicos. Qual é a outra maneira que existe de vê-los? O que *é* caráter? Basta dizer por agora que consiste em algo que, na vida, pode racionalmente ser encarado como uma coisa má. No livro *Character Analysis,* de WILHELM REICH, é descrito como uma espécie de armadura que a criança enverga como proteção contra o mundo — uma carapaça psíquica. SANDOR FERENCZI formula o mesmo pensamento da seguinte maneira: "O Caráter é... uma espécie de anormalidade, um tipo de mecanização de uma determinada maneira de reagir". A literatura não aceita que os seus "caracteres" sejam apenas isso, mas tais interpretações ajudam-nos a recordar até que ponto a personagem, mesmo em literatura, é apenas uma idéia — a idéia que um homem faz de si próprio, a idéia que um autor faz de um homem. Tais idéias obedecem a padrões estabelecidos, conformam-se a uma série de convenções. Quando falamos de "uma personagem muito bem caracterizada", estamos rendendo homenagem a um novo desempenho de uma velha rotina. Mesmo o sentido popular da frase, em alusão a alguém, "Mas que personagem!" contém uma implicação de artifício: é como se essa pessoa não estivesse viva, mas surgisse de uma peça de teatro.

"Bem, o que há de mal nas personagens das peças?" Mesmo os maiores escritores têm de usá-las e aceitar a concomitante simplificação. Mas vimos em *Otelo* como um dramaturgo pode passar do caráter do protagonista para a sua humanidade. SHAKESPEARE mostra freqüentemente menos interesse em atribuir qualidades às pessoas do que em fornecer uma demonstração de que elas estão vivas, de que pertencem a este mundo. Identificamo-nos com uma personagem de SHAKESPEARE menos no sentido de "Sou esse homem, tenho esses traços de caráter" do que no sentido de "Tornando-me como esse homem, sei o que significa viver". O que falta ao drama em definição de caracteres é compensado por uma descrição concreta da dinâmica da vida.

Há em tudo isso uma certa simplicidade, recordando-nos o sentido em que, como GOETHE observou, toda a arte é superficial: a arte trabalha com as superfícies da vida. O que é tão obviamente verdadeiro em relação à pintura é, nalguns aspectos, igualmente válido para a dramaturgia. A superfície da vida, para um dramaturgo, é os seres humanos caminharem, pararem, sentarem-se, falarem, gritarem e cantarem. Mostrar essas atividades num palco é teatro.

Muito sugestiva é uma frase de BENJAMIN CONSTANT: "a ondulante mobilidade que pertence à natureza humana e forma os seres reais". Antes de apresentar as personagens, o dramaturgo apresenta essa ondulação, essa mobilidade que nos forma, que *é* nós. E talvez pudéssemos descrever os dramaturgos como doadores de vida, em lugar de criadores de personagens. Assim é a sua *imitatio Dei* — e d'Ele sabemos que no sexto dia fez o Homem, embora não nos seja explicado se o homem tinha um caráter.

"Todo o teatro é existencial", diz ETIENNE SOURIAU. "Fazer com que caracteres [ou personagens] imaginários existam é o seu triunfo e um ato heróico". Esta sentença faz o melhor sentido, em minha opinião, se acentuarmos a palavra *existam* em vez da palavra *caracteres*. A primeira intenção do dramaturgo, quanto às suas personagens, é criar existências. Um modo particular de existência está implícito: a ação. ARISTÓTELES notou-o, e GEORGE SANTAYANA, em *The Sense of Beauty*, acrescentou que o dramaturgo é, nesse sentido, um perfeito filósofo da vida:

> O enredo é a síntese de ações, e é uma reprodução daquelas experiências de que derivaram originalmente as nossas noções sobre os homens e as coisas; pois o caráter nunca poderá ser observado no mundo, exceto quando manifestado na ação. Os atos são os dados e o caráter é o princípio inferido.

Ora, talvez pareça que estou escrevendo como se as ações ocorressem num vazio e os caracteres andassem, por aí, por si mesmos. O pintor de um retrato, no fim de contas, poderá apresentar as parecenças de uma pessoa. Por que o dramaturgo não faria o mesmo, ou não apresentaria até muitas pessoas, cada uma delas em sua singularidade? Não fosse a personagem, para ele, uma questão de ação, poderia tentar. Mas "nenhum homem é uma ilha", e as ações de nenhum homem estão isoladas das de outros homens. Pelo contrário, são principalmente, e essencialmente, coisas feitas *a* outros homens. Não deveríamos ficar surpreendidos ao aprender na moderna Psicologia que até a derradeira ação de um homem contra si próprio — o suicídio — é simultaneamente uma agressão contra os sobreviventes. Ou mesmo contra os não-sobreviventes, porquanto um suicídio poderá ser o remate de um ódio contra alguém desde há muito morto, caso esse em que o auto-homicídio é uma agressão na fantasia (como nalgumas peças de teatro): "Como Fulano ficaria magoado com o meu ato!" Falamos das relações de um homem com ele próprio, mas como as apreenderemos, como encontraremos sequer palavras para defini-las, se não for através de suas relações com outros homens, vivos ou mortos?

Em princípio, o drama apresenta relações humanas — as coisas que os homens fazem uns aos outros — e nada mais. Outras coisas não se apresentam no palco, mas, se "aí" estiverem, será de um modo meramente implícito. No *Rei Lear,* muito está implícito sobre a Natureza e os deuses, mas *apresentados* no palco estão apenas um rei e seus súditos, um pai e seus filhos. A crítica dramática enfatiza as implicações por sua conta e risco. Tivessem sido aqueles os interesses principais do escritor, não teria escolhido a forma teatral. MILTON teve razão em não a escolher para um drama cuja intenção era "justificar aos homens os caminhos de Deus". E, *per contra,* o drama religioso espanhol, quando é grande, é porque apresenta a teologia existencialmente: isto é, em termos de existência, seres humanos em interação mútua. Conquanto, teologicamente, esses seres são súditos de Deus, dramaticamente até Ele está sujeito a eles. Semelhante drama acrescenta à tensão entre arte e vida a existente entre arte e teologia. Daí seu caráter apaixonado, fremente. O teólogo católico GILSON perguntou se todas as grandes obras de arte não envolveriam, num certo grau, uma renúncia de Deus, e do dramaturgo católico poder-se-ia dizer estar procurando complicações. Estarei afirmando mais adiante que os grandes autores espanhóis deliciavam-se justamente em procurá-las.

A nossa era tem sido não de teologia, mas de individualismo, e o que perturba as pessoas a respeito do dramaturgo é estar este, num sentido profundo, menos preocupado com o indivíduo do que com a sociedade. KARL MARX disse que um homem é o conjunto de suas relações com outros homens e, a esse respeito, a alma do dramaturgo é por natureza marxista, embora possa definir a sociedade em termos de família e não de classe. Com efeito, em lugar de tentar retratos estáticos, à semelhança da pintura, o dramaturgo apresenta a dinâmica das relações. Isto explica por que o simples leitor moderno pode abordar os clássicos dramáticos e verificar uma notável ausência de "verdadeiros seres humanos". Encontra enredo e tema. Pois o simples leitor moderno é um individualista e não considera possível que a essência da humanidade se encontre mais na vivacidade das relações do que no peso morto do ser isolado.

Que dizer do monólogo? Poderá essa forma, pelo menos, figurar como um retrato individual teatralizado? Parece que não. Quer pensemos em *Before Breakfast,* de EUGENE O'NEILL, *La Voix Humaine,* de COCTEAU, ou mesmo num poema sem intenção teatral, como *My Last Duchess,* de BROWNING, o estratagema do monologuista (um bom estratagema) é fazer de um caráter não-cênico uma personagem tão real quanto o do palco, procedendo em tudo o mais segundo as diretrizes dramáticas ortodoxas, isto é, realizando o drama a partir das relações entre pessoas. Quanto ao solilóquio numa peça regular, está delimitado de ambos os lados pelo diálogo e poderia definir-se como um longo "à parte", em que o drama das relações humanas é momentaneamente continuado por outros meios (discurso direto à platéia).

Quando vemos uma peça teatral, o que é que vemos? Possivelmente contra um fundo pictórico, vemos pessoas que se encontram umas com outras. Isto e, em princípio, nada mais; se, digamos, forem acrescentadas acrobacias, trata-se rigorosamente de um recurso extra — ou um modo mais demonstrativo de encontro. A afirmação de que o drama nasceu quando um solista se destacou do coro e declamou um monólogo talvez deva ser corrigida para: o drama nasceu quando dois solistas se destacaram do coro e travaram um diálogo. Ou, talvez, o primeiro solista tenha tomado o próprio coro para seu interlocutor, e o diálogo foi inventado dessa maneira. Em qualquer dos casos, o encontro é o que faz o drama representado, tal como o conhecemos.

Ao fazer do encontro pessoal o ponto focal da existência e da terapêutica (a correção da existência), J. L. MORENO, o fundador do "psicodrama", é verdadeiramente "psicodramático". Num encontro pessoal, feito sem inibições, funcionamos plena e francamente na mais direta relação de que somos capazes: a que se estabelece com outro ser singular. Tal encontro é "uma cena de uma peça": é inteiramente representada. Inversamente, as peças contêm uma enorme série de cenas de encontros de duas pessoas. Mesmo as cenas com muitas personagens no palco são, freqüentemente, cenas de encontro de duas pessoas. "Orgulhosa Titânia, é mau indício assim nos encontrarmos ao luar!" A presença de bandos de duendes, na famosa cena de *Sonho de Uma Noite de Verão,* não impede que a cena seja, principalmente, o encontro do rei e da rainha. Por absurdo que seja, de um ponto de vista naturalista, a quantos pares, no drama, "acontece encontrarem-se"! Um encontro é uma entrevista marcada com o destino. Caminhos cruzados que as espadas podem traçar.

É esse o paradoxo de "drama e vida": a vida é dramática, mas o seu drama não pode ser definido e apresentado sem desvios dos processos usuais da vida. Na nossa usual "vida tal como é vivida" reinam as inibições. As confluências nem sempre se convertem em encontros. Nem poderiam: seria excessivamente inconveniente, demasiado exaustivo. Em lugar de encontros e de encarar gente o dia inteiro, precisamos de recursos para mantê-la a certa distância. Cortesia, etiqueta, maneiras, convenções, costumes, são os nomes para tais recursos. Dizemos "Tenho prazer em vê-lo" para evitar ofendermos quando *não* temos prazer em ver alguém. Dessa maneira, a "cena" de ofensa feita e recebida — terminando talvez num duelo e morte — não é representada. No palco, teria sido a grande cena, a *scène à faire*. A vida no palco não é inibida, é representada; é uma das razões por que não suportamos mais do que umas duas horas de vida no palco de cada vez. Quanto aos recursos para colocar a vida a certa distância, não fazem falta no palco para preencher essa função natural, mas aí os encontraremos, quer queiramos ou não, por vezes como documentos comprovativos de que os seres humanos usam, de fato, esses recursos, algumas vezes (e isto na comédia) para caracterizar o comportamento indireto, existente simultaneamente em dois planos. A comédia de costumes, por definição, ocupa-se especificamente desses recursos, oferece-os aos olhos e ouvidos do público e, não obstante, para realizar uma obra de arte, tem de fazê-los fracassar em seu objetivo de esconderem os sentimentos humanos e evitarem encontros reais. Existe comédia no próprio fato de que essas cerimoniosas criaturas tentam evitar encontros e não o conseguem. Isso é mais divertido, talvez, quando um casal usa as maneiras para dar a entender uma falta de amor no momento, justamente, em que os dois se cortejam. Mirabell e Millamant, de CONGREVE, vêm-nos à idéia.

No palco, as convergências são encontros. Mesmo para dramatizar um não-encontro — a convergência, digamos, de duas pessoas que falam, passando uma pela outra — o autor tem de acompanhar tal ação com encontros reais de outras pessoas ou fazer que o não-encontro resulte num encontro, depois de tudo. Um exemplo do último paradoxo encontra-se na situação de Alceste e Oronte no Ato I de *O Misantropo*. Não podiam encontrar-se em mútuo respeito, nem sequer em compreensão mútua. Daí a polidez requintada com que tecem uma cortina entre ambos. Mas se não existe respeito nem, de um lado, compreensão, de ambos os lados, há furor. E dessa reciprocidade resulta, finalmente, um encontro, uma cena consumada.

A vida essencialmente dupla da comédia tende a complicar os encontros. Estes são vistos de um modo mais simples na tragédia e no drama. E poder-se-ia levar um pouco mais longe a idéia de MORENO, com a ajuda de um pensador que pertenceu ao mesmo grupo de jovens intelectuais vienenses, por volta de 1910: MARTIN BUBER. A vida num verdadeiro encontro é vida como a desejaríamos em algo mais do que a boa saúde de sua psicologia, a higiene e eficiência, por assim dizer, do pequeno sistema de comunicações que está organizado. BUBER diria que nas confluências que não logram ser encontros, estamos reduzindo as pessoas a coisas ou, por outras palavras, coisificando os nossos semelhantes. Num encontro, o outro homem é inevitavelmente um *Tu*, e poderíamos acrescentar que nos idiomas em que existe a forma íntima, ele é *Thou, Du, Tu*. Mas, fora da "vida real", a maioria dos grandes encontros de *Eu* e *Tu* encontra-se nos diálogos dos mestres dramaturgos, para não repetirmos que qualquer boa cena de uma peça consiste, muito provavelmente, ou contém um desses encontros. Onde existe um "Amo-te" de quatorze anos de idade mais completamente expresso que em *Romeu e Julieta* ou um de paixão adúltera superior ao de *Antônio e Cleópatra?*

Embora tenhamos sido criados na crença de que o que nos interessa na vida representada no palco é o caráter de cada um dos indivíduos, um fator que provavelmente influi mais para manter-nos fascinados é o espetáculo de uma espécie mais adequada de comunicações com outros; logo, de relações com outros, do que podemos encontrar na vida. Tal é a relação dos encontros reais em que (com exceções que são significativas como tal) todos os *Eus* encontraram os seus *Tus*.

(Obras de bons dramaturgos que põem em dúvida se tais relações podem existir não constituem exceção. A fim de declarar que os seres humanos não podem comunicar-se, BRECHT, em *Im Dickicht der Städte — Na Selva das Cidades,* teve de escrever cenas em que eles se comunicam mutuamente — se bem que de um modo sado-masoquista. E para fazer o Pai agonizar em seu aparente isolamento de todos, em *Seis Personagens em Busca de Autor,* PIRANDELLO usa o encontro traumático, infindavelmente repetido, do Pai e da Enteada. Pode-se dizer que o isolamento vem depois do trauma; a questão é que PIRANDELLO tem de retornar então ao trauma, *a fortiori,* para defini-lo.)

A SUBSTÂNCIA DOS SONHOS

Seja-me consentido acrescentar aqui, visto que tem uma certa conexão com o tema em estudo, uma observação sobre grandeza na caracterização dramática. As "grandes" personagens — Hamlet, Fedra, Fausto, Don Juan — contêm algo de enigmático. Nisso, colocam-se em solene e rematado contraste com, por exemplo, as pessoas do atual teatro psicológico, que são completamente *explicadas*. O efeito de uma peça moderna é um racionalismo puro: a razão explicou tudo ou está em processo de fazê-lo, e um elenco de personagens é, nos melhores casos, uma cadeia de vulcões extintos. A natureza enigmática das grandes personagens também acarreta uma implicação cósmica: a de que a vida não é mais do que uma pequenina luz no seio da vasta escuridão.

> Somos aquela substância
> De que os sonhos são feitos. E nossa pequena vida
> Está circundada de sono.

Estes versos são tão familiares que esquecemos poderem (ou deverem, até) ser considerados a conclusão final do maior dos dramaturgos sobre o seu tema principal: os seres humanos. Quão verdadeiras são, em todo caso, essas palavras, a respeito dos seres humanos nas obras teatrais de WILLIAM SHAKESPEARE! Com que fidelidade representam a vida das peças — tão luminosa no centro, mas alastrando-se em sombras para as margens, envolta num mistério metafísico!

Um sentido desse mistério domina com força e majestade toda a tragédia grega, não estando ausente também na comédia. O drama romano é de segunda ordem, por faltar-lhe esse sentido. RACINE têm-no sempre, e CORNEILLE quando não consegue suprimir sua percepção da dolorosa e contraditória verdade das coisas. É inerente aos grandes Faustos e Don Juans, através das diversas interpretações de seus caracteres respectivos. As primeiras falas do Dr. Fausto dizem-nos que MARLOWE possuiu-o e infalivelmente o reconhecemos, também, na primeira página de *El Burlador de Sevilla,* de TIRSO DE MOLINA:

> *Ah, cielo! Quién eres, hombre?*
> *¿Quién soy? Un hombre sin nombre.*
>
> (Pelos céus! Quem sois, homem?
> Quem sou? Um homem sem nome.)

KLEIST e BÜCHNER revelaram participar desse sentido de mistério, no começo do século XIX; IBSEN, STRINDBERG e CHECOV no final. PIRANDELLO deu-lhe uma forma característica do século XX — como uma emanação de personagens em peças ainda em elaboração. O próprio SHAW o sentiu, em certos momentos; como na apresentação de Joana, em seu epílogo. Foi algo que BERTOLT BRECHT jamais teria desejado para si, mas que, *malgré lui,* incutiu aos seus arquétipos de autodivisão, *Galileu* e *Mãe Coragem*.

Se o efeito final de grandeza na caracterização dramática é um mistério, vemos, uma vez mais, até que ponto é mau para nós, o público, exigir ou esperar que todas as personagens sejam tipos abstratos predefinidos ou indivíduos concretos novamente definidos. Um caráter misterioso reveste-se de uma definição aberta — não completamente aberta, ou não existirá caráter algum, e o mistério reduzir-se-á a uma embrulhada, mas tão aberta quanto, por exemplo, um círculo cuja circunferência ainda não foi totalmente traçada. Hamlet pode-se considerar um exemplo aceito de tal caráter pois, caso contrário, o que estiveram fazendo todos aqueles críticos que perpetuamente se empenham em redefini-lo? Estiveram fechando o círculo que SHAKESPEARE deixou incompleto. O que não é uma tolice, mas, muito provavelmente, o que SHAKESPEARE tencionava fazer. Tolos são unicamente aqueles críticos que supõem que o grande geômetra teria deixado o círculo aberto por acaso.

3

Diálogo

"FALA!"

TODA A LITERATURA é feita de palavras, mas as peças teatrais são feitas de palavras faladas. Embora qualquer literatura possa ser lida em voz alta, as peças são escritas para serem declamadas. É porque o drama apresenta homens falando que o teatro contrata homens falantes para comunicá-lo. É dispendioso. E nada depõe com mais segurança sobre o interesse da gente em ouvir palavras faladas do que a nossa boa disposição em pagar para isso.

Uma pessoa adulta afirma, por vezes, ter aprendido um idioma estrangeiro sem aprender a falá-lo ou a compreendê-lo, quando falado. Qualquer pessoa que tenha tentado isso sabe até que ponto é diminuta a experiência que pode esperar dessa proeza. As palavras aprendidas dessa maneira ("Vire à Direita", "Não Pise a Grama") podem ter uma certa utilidade, mas nunca poderão ser o que as palavras são nos idiomas que falamos e ouvimos. No fundo, a linguagem é muito pouco uma questão de estrita utilidade. Uma certa espécie de manuais sustenta que as crianças aprendem palavras a fim de pedirem coisas. Na realidade, a maneira mais convincente de pedir o gênero de coisas que as crianças querem é gritar sem dizer uma palavra — o que as crianças fazem, antes e depois de aprenderem a falar. Quem tiver escutado crianças de dois anos de idade sabe que elas não falam tanto para obter coisas como por terem prazer nisso. Aos dois anos, o meu filho Philip disse: — Mamãe, não fale! Philip fala! — Ele gostava de ouvir o som de sua própria voz e diferia de um adulto, unicamente, pelo fato de não se envergonhar disso.

E no sexto dia, Deus fez o homem e disse: Homem, fala! E o homem falou, e nunca mais deixou de falar até hoje. A ontogenia repete a filogenia. Cada um de nós pode afirmar sinceramente: Eu gostaria de falar incessantemente. Por quê? Em primeiro lugar, porque Narciso é Narciso, e só usava um espelho porque o gravador de fita magnética ainda não fora inventado. Falar é, sem dúvida, entre todas as formas da vida que conhecemos, o modo primordial de auto-afirmação, do berço ao púlpito, da cabana do lenhador à Casa Branca. Tampouco é destituído de astúcia. Muitas vezes comparado aos trinados amorosos de pássaros, poderia igualmente ser equiparado aos rugidos de feras famintas. Em seus infatigáveis esforços para se ferirem mutuamente, os homens usam um milhão de palavras para cada bala. Pois ainda mais que balas, as palavras habilitam-nos a combinar o máximo de hostilidade com o máximo de covardia.

É interessante notar que a Psicanálise é uma terapêutica exclusivamente verbal. O analista e o paciente nada mais fazem senão falar ou deixar pausas entre as falas. Esse, ainda mais do que as duas dúzias de volumes de suas obras completas, é o tributo de FREUD ao Verbo. Na verdade, da maneira de falar de um homem tudo o mais pode ser deduzido a seu respeito. À parte aquilo que ele diz, a dedução pode efetuar-se através de sua ignorância de quando deve parar, ou de quando começar, de suas hesitações, de sua recusa em permitir pausas que possibilitem a resposta de outras pessoas. A falta de estilo faz o homem.

FREUD viu os homens como delatores de si mesmos. Outros, à maneira de Judas, podem trair com um beijo; na maioria das vezes, denunciam-se eles próprios com palavras. Com sua intuição para tudo o que era humanamente significativo, FREUD logo acertou com o que parecia constituir um excêntrico assunto de deslizes da língua e erros verbais em geral. Lendo o que ele tinha a dizer-nos a tal respeito, compreendemos ser característico da língua cometer deslizes, e que as palavras são aquilo com que os homens contam, usualmente, para errar, antes de seus erros converterem-se em ação. Antes dos assassinatos de Júlio César e do Rei Duncan está a decisão de matá-los, uma decisão a que se chegou com palavras. Aí se encontra a oportunidade do dramaturgo.

Grandes oradores, dizemos muitas vezes, são os que urdem uma espécie de fascinação, e a magia, numa acepção mais literal, é desde o início a finalidade em vista. Acreditar em magia é acreditar no poder máximo das palavras: pois que, se os conjuros são válidos, então as palavras podem mover montanhas. A fé nas palavras sempre foi mais forte e mais propagada que a fé na fé. Homens sem crença em Deus murmurarão as fórmulas verbais de tais crenças quando estiverem em apuros. Não estão por esse motivo recuperando a fé em Deus; estão apenas mantendo sua fé nas palavras. Para as pessoas mais civilizadas, a frase "a magia das palavras" é figurativa. Abrange fenômenos bons e maus: Hitler também foi um mágico da palavra. Do lado positivo, "a magia das palavras" sugere o feitiço da literatura e, em especial, da literatura dramática.

Significa também que eu gostaria de falar não só incessantemente, mas incomparavelmente. Aos dois anos de idade, estou convencido de que posso; talvez ainda aos três e quatro anos; mas pelo caminho essa ilusão vai-se perdendo com outras, o que é uma sorte, visto que, num mundo de tantos milhões de pessoas, dificilmente seria viável para cada pessoa falar o tempo todo. Desiludidos, caímos no silêncio; e, pela primeira vez, estamos livres para escutar. Felizmente, a nossa estrutura inclui um mecanismo que nos impede de sucumbirmos de pura inveja se o que ouvimos é uma fala incomparável. É esse o ato de identificação. Se não os puderes vencer, une-te a eles. Se não puderes ser um grande falador, identifica-te com os grandes faladores. Cantando "O Sole Mio" no banheiro, a nossa voz ressoa, de maneira notável (em nossa opinião), como a de CARUSO. Rivalizando com CARUSO, qualquer um de nós pode rivalizar com WINSTON CHURCHILL, DEMÓSTENES, LAURENCE OLIVIER, DAVID GARRICK, OSCAR WILDE, BERNARD SHAW. E, desde que essa rivalidade não seja levada a sério, a situação é salutar e deveras necessária se quisermos que se estabeleça um contato vivo entre as grandes palavras e nós próprios. Disse NIETZSCHE: "No fim de contas, só nos experimentamos a nós próprios", e, quer esse comentário abranja ou não a verdade toda, chama a nossa atenção para certas limitações inalteráveis aos poderes e possibilidades de cada um. Se não somos eloqüentes, agarramo-nos à eloqüência de outros. Ao que parece, ninguém pode prescindir da eloqüência: é tão indispensável quanto irresistível. Poderemos lamentar esse fato quando pensamos na eloqüência de alguns demagogos ou evangelistas, mas é também a ele que devemos o perene interesse humano pelas grandes obras dramáticas, as quais, como Ronald Peacock diz, "baseiam-se na voz do poeta".

O Dramaturgo Como Falador

Por que não somos eloqüentes? Por que não só não somos oradores como não conseguimos conversar como desejaríamos? Falar envolve o homem todo e falar entre pessoas envolve a sociedade toda. A fala superlativa só poderia existir entre super-homens, numa utopia de super-homens. Entre os homens, tal como os conhecemos, nas sociedades do nosso conhecimento, a fala é má — tanto positiva como negativamente — isto é, pelo que as pessoas dizem ou pelo que deixam de dizer. Todos falamos demais ou de menos. Alguns não são capazes de se calarem; outros não conseguem abrir a boca. Tivemos um Presidente dos Estados Unidos que, com a maior regularidade, perdia-se no meio de suas próprias frases. A conversação deixou de existir, salvo como idéia; na prática, há apenas pessoas que falam ao passarem umas pelas outras. Apresentados ao "maior conversador do nosso tempo", deparamos apenas com o compositor dos mais longos monólogos do mundo. Apresentados a alguns dos homens mais sábios do nosso tempo, vemo-los demasiado tímidos para falarem.

Um animal falante, o homem não é um grande êxito como animal falante. E em cada um de nós, excetuando o loquaz, uma sensação de inarticulação, de ineficácia verbal, é uma força poderosa, se bem que negativa — o componente lingüístico da nossa parcela humana de sofrimento. O sentimento de inarticulação suscita o respeito pela articulação. Quanto mais inarticulados somos, tanto mais razões temos para invejar a articulação. Feitas as contas, só aprendemos a falar porque, em primeiro lugar, todos os que vivem à nossa volta são adultos falando de um modo tão rápido e furioso que excederia as nossas mais ambiciosas esperanças conseguir igualá-los. De uma sensação de incapacidade interior e de uma sensação de que em algum lugar, no exterior, existe essa capacidade, resultou o respeito pela eloqüência. Evidentemente, não entendemos o que os adultos estão dizendo: sua sabedoria, e até a confiança que irradiam, são aceitas sem reservas. Mas essa confiança é fácil nas crianças. Se as palavras são magia, esta necessita de palavras para seus conjuros. Dar nome ao demônio, encontrar uma palavra para ele, é exorcizá-lo. Como as crianças reverenciam e aceitam a eloqüência imaginada dos adultos, os adultos também reverenciam e aceitam as mensagens de qualquer pessoa cujo poder sobre as palavras suscite um sentimento semelhante ou seja similarmente superior à própria capacidade. Um orador impressiona de acordo com o grau de falta de eloqüência de cada um.

Assim é a vida. As artes são compensatórias. Para a má escrita cotidiana, a literatura fornece boa escrita, para espanto e deleite. Para o mau falar de todos os dias, a arte dramática fornece boas falas, para espanto e deleite. O teatro é o sonho do falador e a vingança do homem taciturno, pois é "tudo conversa". Uma peça é escrita por alguém que não deseja outra coisa senão falar para um público que está resignado a não fazer outra coisa senão escutar a conversa.

Evidentemente, o desejo de "apenas falar" inclui o desejo de desempenhar todos os papéis. "O patrão aproximou-se de mim e disse..." As fórmulas narrativas da fala introduzem aqueles diálogos de uma pessoa, que são as *pièces de resistance* de todos os solistas faladores. O falador ininterrupto coloca palavras em muitas bocas, e constatar-se-á, muitas vezes, que o falador ininterrupto realmente fluente realizou sua tarefa — que consiste em escutar o que se diz e lembrar-se disso depois. Todos nós praticamos um pouco esse exercício de escutar e lembrar, caso contrário não saberíamos *o que o* patrão disse quando se aproximou e, nesse caso, não poderíamos inventar mais tarde a brilhante réplica que nos esquecemos de dar no momento oportuno. Sendo muitos diálogos inventados em divagações, cada homem sendo o seu próprio dramaturgo, aquele que espera ser um dramaturgo para todos os homens começa, forçosamente, com as divagações de todos os homens.

Gostamos de dizer a nós próprios que o drama não idealiza e, num certo sentido, isso é verdade: o drama não encobre nem atenua as crueldades da vida, contudo, existe uma espécie de crueldade que pode, e deve, e que muitas vezes disfarça de bom grado: a do nosso mau falar e nosso pendor taciturno. O mau falar e o silêncio só podem ser usados numa peça como efeitos excepcionais. Por exemplo, é possível demonstrar que o mau falar é mau. Isso consegue-se rodeando o mau falar de bom. Ou exagerando o mau até o ponto de ficar burlesco, isto é, cômico. Mas fazer uma peça inteira com silêncio seria escrever o argumento de uma pantomima, e construir toda uma peça com falas de má qualidade seria fazer mau teatro. Não vejo qualquer exceção real a essa regra. As exceções aparentes são peças cujo texto não é inteiramente mau ou aquelas em que o autor está retratando pessoas que falam mal, conseguindo entretanto fazê-lo sem escrever maus diálogos. Esta última tarefa parece impossível, mas tem sido freqüentemente realizada. Páginas eloqüentes e expressivas de diálogo podem ser escritas a partir do gaguejar de gente que não fala com facilidade: o *Woyzeck* de BÜCHNER foi, talvez, a primeira prova disso. Reverterei dentro de pouco ao drama antieloqüente. *É* excepcional. A regra é que a fala da vida seja idealizada no palco. Um dramaturgo toma um discurso de EISENHOWER e dá-lhe o timbre de um CHURCHILL. Daí o prazer primário do diálogo dramático: o prazer da perfeita articulação. Nada que seja pertinente é deixado sem expressão. Cada declamador diz tudo o que devia dizer e di-lo perfeitamente — de acordo com o gênero de perfeição apropriado ao contexto, seja espirituoso e conciso, seja poético e elaborado. O que poderá parecer uma coisa bastante simples de fazer. Mas, em face da confusão de coisas neste mundo e da inadequação da maioria das pessoas à maior parte das ocasiões, uma peça de bom diálogo é sempre, por si mesma, uma fonte de prazer e atinge-nos com o impacto da surpresa.

BÜCHNER é claro e fluente ao apresentar a dificuldade de falar de Woyzeck, mas escrever toda uma peça em torno de tal homem foi uma proeza sem precedente. SHAKESPEARE divertiu-se com Dogberry, que falava com dificuldade, e livrou-se dele numa cena ou duas. Pois, de um modo geral, o drama só tem lugar para faladores proficientes. Certo, não seria uma crítica séria concluir que RACINE teve a intenção de criar gente tagarela, palavrosa, visto que as suas peças são escritas em longos discursos, mas é igualmente certo que uma parte compreendida de cada personagem de RACINE é sua adequação verbal às situações humanas mais complexas. Na vida, nenhum de nós está verbalmente adequado a essas situações. Não seríamos mais capazes de encontrar palavras que as definissem com exatidão do que encontrarmos música que lhes fizesse justiça e começar a contar quando algo terrível acontecesse, à semelhança dos heróis de VERDI ou WAGNER. O que está em causa não é tanto a caracterização de determinados papéis quanto a suposição de que a natureza humana está apta a explicar-se em palavras. Para o dramaturgo, os seres humanos falam com facilidade. As palavras são o pendão e insígnia de sua humanidade. Somos levados a pensar na jovem HELEN KELLER, cuja humanidade só podia tornar-se manifesta se e quando encontrasse as palavras.

A ELOQÜÊNCIA NO DIÁLOGO

Em geral, um dramaturgo tem de escrever eloqüentemente, querendo isso dizer que tem de atingir um nível de discurso não para uma personagem, mas para peças inteiras, muitíssimo superior ao da nossa fala cotidiana. Por si só, isso constitui já uma tarefa de tal envergadura que, num determinado momento da história, pode resultar impossível. Noutro momento, poderá ocupar toda uma geração de dramaturgos, antes desse nível ser alcançado. A eloqüência das primeiras peças de SHAKESPEARE, como tem sido muitas vezes reconhecido, foi obra não só de SHAKESPEARE, mas dos seus predecessores que inventaram o verso branco e gradualmente o converteram num meio eloqüente. Na história da arte dramática, a elaboração de tais recursos ocupa, legitimamente, um lugar proeminente. A eloqüência francesa do século XVII seria inconcebível sem o alexandrino, o qual, quando RACINE apareceu, estava pronto para ele, como se tivesse sido uma criação deliberada. Tradicionalmente, os autores dramáticos não trabalhavam com a linguagem da rua, mas com uma linguagem tornada mais expressiva por predecessores e colegas, num veículo especialmente eloqüente que pertence não à vida, mas à literatura.

Diz ROBERT BRASILLACH: *"Le théâtre c'est le style"*. E, tradicionalmente, o estilo foi estabelecido pelo poeta, não pelo encenador, nem pelo diretor ou mesmo o ator, os quais têm de adaptar-se todos ao estilo do texto. Tive certa vez oportunidade de perguntar a JEAN VILAR o que havia nas peças de PAUL CLAUDEL que lhe davam a possibilidade de representá-las para mineiros sem educação. VILAR respondeu-me: *"L'éloquence"*. E manteve que a eloqüência era o mais necessário em qualquer peça difícil, se quiséssemos que ela chegasse ao público.

Mas o diagnóstico do diálogo dramático não se pode encontrar no "estilo" nem na "eloqüência", pois tem-nos em comum com toda a outra literatura. O que destaca o diálogo do resto da literatura é precisamente o diálogo, em oposição ao monólogo, o intercurso verbal, em oposição ao discurso verbal. É certo que o diálogo também ocorre na novelística, mas se a novela fosse toda em diálogo, seria muito menos novela e, por outra parte, muito mais teatro. A obra-prima espanhola *La Celestina,* para citar o mais famoso caso do gênero, tem sido alternadamente denominada uma peça e uma novela em diálogo. Uma tendência oposta encontra-se na peça com excessivas direções cênicas, o que poderá muito bem indicar que o autor é um novelista que não se encontrou. Inversamente, um dramaturgo nato é um homem que não precisa de direções cênicas: a realidade, tal como ele a vê — aquela parte da realidade que ele vê — pode ser comprimida em diálogo e expressa por este.

Se eloqüência e estilo são qualidades de discursos singulares, o problema especial do dramaturgo é a relação entre discursos ou falas. Vejamos a duração de uma fala. Na vida, cada fala, numa conversa, é demasiado longa ou demasiado curta. No teatro, cada fala tem exatamente o comprimento certo. Não só cada pessoa sabe como comunicar plenamente, mas sabe também quando parar, quando a vez do comparsa seguinte chegou, enfim, sabe como dar e também como receber. As famosas cenas de discussão nas peças de SHAW são discussões sonhadas, as únicas discussões perfeitas, provavelmente, que se conhecem. Eis uma razão por que são tão deliciosas. Contudo, há poucas cenas de discussão, mesmo em SHAW, ao passo que o princípio de fala perfeita é válido para todo o diálogo, e a correção exata

do comprimento caracteriza as falas de todos os dramaturgos de primeira categoria. Essa correção tem um significado que ultrapassa as boas maneiras e costumes. O "elemento" dramático é tempo; e o teatro é uma forma breve. Esses dois fatos implicam que cada unidade de tempo — segundo, minuto ou seja qual for — tem um alto valor. GEORGE COHAN disse que suas críticas eram medidas centímetro por centímetro, e qualquer dramaturgo mede o diálogo por fração de segundo. Quanto tempo uma pessoa fala pode ser tão importante quanto o que ela diz. O primeiro esboço redigido pelo dramaturgo para uma cena de grupo poderia muito bem conter um apontamento como "aqui *A* fala durante cinco segundos". Com efeito, o autor poderá ter sentido a dimensão e ritmo de uma cena antes de ter elaborado o seu conteúdo. Quebrar esse ritmo seria mais funesto que omitir esta ou aquela declaração. STARK YOUNG assinalou até que ponto pode ser desastroso para os tradutores de um mestre da dramaturgia converterem uma frase curta num longo período "para traduzirem todo o seu significado". O diálogo não é obrigado a cobrir qualquer área determinada: não é um ensaio nem um tratado. Só tem de respeitar as exigências do próprio drama. Logo, uma personagem de uma peça não fala meramente para mostrar como é nem está autorizado, tampouco, a ocultar-se. Encontra-se limitada em suas falas ao que interessa à peça como um todo, ao que a mantém em movimento, avançando até onde seja preciso avançar e com o ritmo apropriado.

E isso constitui uma idealização suprema da vida, pois significa uma vida que tem um significado claro e unitário, uma direção, um movimento profundamente intencional para um fim. A tal respeito, a arte dramática é um dos grandes sonhos de concretização de anseios, pois nada há que os seres humanos mais ardentemente desejem do que serem pessoas em tal drama. Na Idade Média, era doutrina oficial que a humanidade pertencia a esse drama, pelo que a arte dramática representava um fato metafísico. Mas essa arte tem uma pungência tão grande ou ainda maior numa época como a nossa, em que se considera geralmente o universo ininteligível, amorfo e não-dramático, pois a arte atual oferece-nos o único drama integrado, e só podemos ser pessoas numa Ação perfeitamente construída quando, ao que tudo indica, lemos ou vemos uma peça teatral.

NATURALISMO

Se o diálogo dramático é fala ideal subordinada à peça como um todo, um vasto campo de possibilidade está ao seu alcance. Mas, em princípio, está excluído o falar, mesmo ideal, que não se subordine a uma ação dramática, e a essa categoria excluída pertence, evidentemente, a nossa fala real na vida. Somos testemunhas, em várias gerações passadas, das inúmeras tentativas malogradas de construir diálogos a partir apenas disso, pois vivemos numa idade sempre disposta a fazer da vida um culto, particularmente a vida primária e brutal de qualquer espécie, uma idade que está inclinada a ignorar ou negar todas as diferenças entre a vida e a arte.

É a idade do gravador magnetofônico. E será conveniente descrever as diferentes espécies de diálogo dramático na medida em que divergem, mais ou menos, dos registros em fita das conversações reais. Inseri a palavra "reais" para excluir as conversas que os interlocutores sabem estar sendo gravadas, pois tal conhecimento constituiria o primeiro desvio da espontaneidade e, portanto, uma primeira aproximação da arte, boa ou má. Se as pessoas sabem que suas conversas estão sendo gravadas, procedem a ajustamentos de forma e conteúdo, começam a falar para a posteridade, principiam a ser artistas. O desvio seguinte da vida em bruto ocorrerá quando a gravação for coordenada. A coordenação acarreta um certo grau de seletividade e isso, já em si, nos dá um espécime de arte, embora de um gênero primitivo. Por outras palavras, a arte pode ser vida menos algo, em vez de vida mais algo, se o elemento subtraído for o peso morto do tartamudear, fazer pausas, repetir, hesitar, estender-se demais em explicações etc. (A arte pode ser vida menos algo, se falarmos em termos de pura quantidade de duração. É ainda vida mais algo se introduzirmos elementos qualitativos tais como pureza, intensidade, ênfase, austeridade...)

A palavra para o tipo de diálogo que se aproxima tanto quanto possível do falar real é naturalista e, obviamente, os escritores naturalistas correrão freqüentemente o risco de não selecionarem o suficiente, assim se precipitando da arte para a vida — do que resulta não uma impressão da vivacidade de existência, mas da chateza e monotonia da arte que não é arte. Se é esse o pecado que assedia os escritores naturalistas, seu mérito é o sentido que possuem da importância do conteúdo, de que a vida é o próprio tema da arte. Como a arte dramática é a arte das palavras faladas, deve conservar sempre uma relação discernível com a linguagem, tal como se fala. Essa relação poderá ser difícil de discernir nos estilos mais trabalhados, como no teatro clássico francês, principalmente se tentarmos distingui-la em idiomas que não são o nosso, mas se qualquer pessoa observar a linguagem mais altamente elaborada das grandes obras dramáticas em sua própria língua, descobrirá, creio eu, que essa linguagem utiliza muito mais o ritmo e até o vocabulário coloquial do que, por exemplo, a poesia épica e lírica da mesma cultura. (Um inglês poderia comparar o estilo de *Antônio e Cleópatra* com o de *Paraíso Perdido* ou o *Homero* de CHAPMAN.)

Também favorável ao critério naturalista é o fato de que a linguagem não é um material em bruto, ou o é apenas em termos relativos. Não é completamente amorfa, mas, pelo contrário, tem de ser moldada e formada antes mesmo da fala poder chegar a ser falada. O dramaturgo pode pensar na comunidade que dá forma e contorno a um idioma como sua colaboradora. JOHN SYNGE ficou famoso por pensar dessa maneira a respeito da comunidade irlandesa e, em especial, a de Aran, mas o exemplo servirá também para nos recordar que certos idiomas ou dialetos são muito mais ricos — esteticamente falando — que outros. Na presença de uma fala tão rica de espírito e imaginação como a dos irlandeses, é verdade que, na presença também de uma Ação, o diálogo dramático poderia ser criado mais por reprodução do que por criação escrita. A existência de um dialeto tão rico oferece possibilidades, como sucede ao dialeto, para esse efeito, de algumas das grandes cidades, como Nova York. Uma grande parte da vida das peças de CLIFFORD ODETS provém de sua boa recordação do que o povo diz no Bronx. Sabemos que ele freqüentava bares onde passava horas sentado tomando notas e, para *The Flowering Peach*, recorreu até ao gravador. O diálogo de SEAN O'CASEY, em seus melhores momentos, parece-me um pouco mais "criador" — isto é, criado. O'CASEY parece não só recordar e selecionar, mas também desenvolver o material, elaborando-o de modo a alcançar alturas mais estonteantes de fantasia, por sua própria iniciativa. Apesar de seus comentários, JOHN SYNGE parece ter inventado um dialeto irlandês que nenhum irlandês fala. Se ele é um autor naturalista, então o naturalismo contém um delicioso elemento de persuasiva fluência.

O diálogo naturalista apela, quando não é extraordinariamente espirituoso ou imaginativo, para a nossa preocupação humana com o real — o nosso desejo de manifestar anuência a uma pretensão de rigorosa justeza. Isso é algo que interessa muito às crianças de três anos de idade, e o que poderia chamar-se o elemento de três anos, na arte, nunca poderá ser desprezado levianamente. Uma criança de três anos rejeitará com indignação um nome errado para uma coisa ou um relato errôneo de um incidente. Há, evidentemente, uma boa dose de prazer para o *Homo sapiens* na simples afirmação de que as coisas *são assim* e não de outra maneira. O historiador, diz Leopold Ranke, deve mostrar o objeto como realmente era (*wie es eigentlich gewesen*) e cada ser humano, mesmo cada pequena criatura de três anos, gosta de considerar-se um juiz de historiadores e outros contadores de verdades.

O prazer parece residir no ato de reconhecimento. "Recordo coisas que foram como você diz, e agora você as trouxe de novo à minha memória, o que me dá prazer." Uma pessoa contará a outra a estória de um filme, que ambas viram, e as duas regozijam-se juntas enquanto as várias peripécias refluem aos olhos da mente. A peça naturalista, tal como a conhecemos hoje na Broadway, especializa-se em lembranças íntimas e domésticas. "*Temos* uma cadeira de balanço na *sua* varanda; e a peça desse homem apresenta uma cadeira de balanço na *sua* varanda." O diálogo, em semelhante teatro, converte-se numa série de lembretes de que a gente caseira fala num idioma caseiro. A personagem é apresentada através de uma fraseologia que nos recorda a Tia Lúcia e o Tio Jorge. Na mentalidade banal do drama que nos apresenta a baixa classe média, notaremos de novo que o naturalismo deriva para a vida tal como ela é, para a não-arte. O diálogo tende a não receber qualquer melhoria, a ser fala não-selecionada e, o que é sumamente interessante, parece ser proporcionalmente mais difícil para o autor teatral criar uma peça à qual o diálogo fique subordinado; daí a tendência do naturalismo para o episódio — que não é outra coisa senão uma tendência para a sinuosidade, para a perda de rumo, em conclusão, uma tendência para a disformia.

Provavelmente, o melhor tipo de peça naturalista — a espécie em que a fala é bem coordenada e até um pouco desenvolvida pelo cérebro e pela imaginação — parece ser, para a maioria das pessoas modernas, o próprio tipo de teatro, em seu conjunto. Tudo o mais seria classificado como "não-habitual". O que constitui uma reação sobremodo razoável ao teatro tal como o conhecemos nas duas últimas gerações. Para o teatro dos últimos dois mil anos seria uma resposta injustificável, pois nunca foi prevista uma tão grande aproximação com a fala cotidiana. A teoria literária oferece algumas frases cediças para o efeito de que a linguagem real do homem é ouvida no teatro cômico ("a linguagem tal como os homens a usam"), mas basta-nos recordar que a comédia foi escrita em verso até o Renascimento e mesmo depois, algumas vezes, para concluir que tais frases são elásticas, e que o formalismo de um homem é o coloquialismo de outro. As épocas passadas eram muito menos propensas do que a nossa a deixar a arte atolar-se na confusão da vida. A sua tentação era, normalmente, a inversa: deixar a arte definhar, por vezes, em virtude de uma excessiva abstração da vida. Se o grande defeito do diálogo moderno é um vernáculo não-característico, o grande defeito do diálogo em períodos anteriores era a retórica vazia — em seu tempo, Shakespeare foi talvez o único dramaturgo que escapou disso.

Prosa Retórica

Todo o diálogo teatral, excetuando o moderno, é sumamente retórico, quer dizer, é guindado muito acima do coloquial por um artifício deliberado. No mínimo, é "retórica" no sentido popular — pretensioso, floreado, empolado. Por exemplo, as peças em prosa do século XIX, antes de Ibsen, exprimem-se num estilo oratório convencional que, em conseqüência do modernismo ibsenista, passou a ser olhado desde então como coisa bastante ridícula. A retórica do melodrama vitoriano é a retórica de todo o teatro em prosa do período e foi aceita por toda a cultura. Dickens não está imune ao seu uso nas novelas que escreveu. Nem foi evitada pela primeira geração de naturalistas. A *Teresa Raquin*, de Zola, o primeiro manifesto da cena naturalista, é "retórica" do princípio ao fim. Os críticos atuais chamar-lhe-iam "sentimental".

A prosa retórica do teatro do século XIX pode ser atribuída, em suas origens, ao século XVIII. Diz-se que o século XVIII inventou o drama da insípida vida da classe média e, assim, passou do verso para a prosa coloquial. Mas até que ponto o coloquial é coloquial — no século XVIII? Na realidade, parecia que os dramaturgos da vida da classe média buscavam uma retórica que fornecesse uma espécie de equivalente burguês dà poesia. GEORGE LILLO, por exemplo, é a tal ponto não-moderno que acha difícil não escrever em verso branco.

A mais interessante escola de teatro em prosa no século XVIII é a *Sturm und Drang* alemã. O nome do movimento aplica-se por excelência ao diálogo das peças. Sem dúvida, o tema de *Amor e Intriga,* de SCHILLER, é da classe média, mas o diálogo, longe de ser anti-retórico e subalterno, como requer a insipidez da classe média, é bizarro, floreado, extravagante, num grau quase intolerável. Mas se tudo no *Sturm und Drang* é exagerado, mais ou menos em princípio, a intenção era honesta; e a intenção era, embora admitindo o meio burguês famosamente não-dramático, não ceder um palmo no estilo do histrionismo. E o histrionismo é compatível com o mau gosto, mas não com a monotonia.

Ora, existem abundantes provas para a tese de que o meio natural do drama é o verso; os dramaturgos em prosa parecem necessitar, desesperadamente, de substitutos retóricos para a métrica. Sejam quais forem suas surpresas em ritmo e conteúdo, a métrica comporta um elemento de concretização do que se esperava de ambos, e isso facilita a solidez. Conquanto o homem da rua pense da prosa como algo gloriosamente livre, o artista da prosa sabe que essa liberdade constitui, precisamente, a dificuldade que existe em tornar a prosa eficaz, especialmente como diálogo, e buscará recursos que fixem limites a essa liberdade. Por exemplo, a forma de um catecismo, apesar de rudimentar — a mera seqüência de perguntas e respostas — é melhor do que nada — "nada", neste caso, sendo a prosa "livre". O catecismo também introduz um elemento de cerimônia, de ritual; e isso também ajuda. Os diálogos de "rotina" da *commedia del'arte* — tal como MOLIÈRE ainda usa em grandes peças como

O Avarento — não são muitas vezes mais complexos do que um catecismo e, em certos casos, precisamente como um catecismo.

A retórica em prosa poderia considerar-se mais naturalista do que a retórica em verso, não apenas porque as pessoas falam em prosa, mas porque se baseia mais acentuadamente nos padrões da vida, não da arte, ou, mais exatamente, nos padrões de *outras* artes de caráter mais prático do que a literatura. O teatro, nesse departamento da prosa retórica, baseou-se, de maneira deveras substancial, em duas outras instituições "artísticas": a igreja e o tribunal. Usualmente, quando as pessoas dizem que uma peça em prosa é um "sermão", referem-se ao seu conteúdo, mas existe uma associação orgânica entre o sermão e o estilo de diálogo de uma boa parte do teatro em prosa. É uma infelicidade o fato da palavra "sermão" acarretar um estigma. O mundo moderno parece ter esquecido que o sermão pode ser uma das mais sublimemente eletrizantes de todas as representações. Era isso, certamente, e não a moralização insípida, o que LESSING tinha em mente quando expressou sua idéia do teatro como um púlpito. O drama em prosa parece ter sofrido algo em seu prestígio com o declínio paralelo dessa arte homilética, da qual tanto dependia. Contudo, se nos dermos conta de que o principal pregador teatral, até onde a memória alcança, no âmbito da nossa vida, foi BERNARD SHAW, talvez nos inclinemos a aceitar que o sermão não é coisa tão desprezível quanto se pretende.

É verdade que a influência da igreja é difícil de isolar. Quando é prosa homilética e quando não é? Seria difícil traçar uma linha divisória. Podemos ser muito mais específicos sobre a influência dos tribunais, pois a dramaturgia é abundante em cenas de julgamento, boas e más. O motivo não é que os dramaturgos sigam docilmente a pegada uns dos outros. É que o teatro e o tribunal são duas versões da mesma coisa — a nossa recusa humana em obedecer ao preceito: Não julgues aquilo por que não fores julgado. As peças são, num sentido simbólico, "cenas de julgamento"; e é inevitável que somem milhares de cenas de julgamento, num sentido literal. Sendo assim, é inevitável também que a linguagem do tribunal se insinue no teatro Juiz, acusador, advogado, queixoso, réu — que peça não poderia ser escrita com essas cinco personagens e uma testemunha ou duas? A linguagem do tribunal é uma linguagem teatral pelo fato de se encontrar sob a compulsão dualista do teatro: manter as coisas em movimento e ser, de momento a momento, esteticamente impressionante. Está subordinada a um todo mais vasto, mas precisa ter todos os méritos artísticos: eloqüência, graça, dignidade, espírito, vivacidade etc.

VERSO RETÓRICO

Não é apenas o teatro em prosa que faz uso abundante da oratória homilética e forense. Dando mais um passo que nos distancie da fala cotidiana, chegamos ao teatro em verso, que não é poesia em sua plena acepção, mas, à parte a métrica, atua segundo normas muito semelhantes à do teatro em prosa retórica. *Natã, o Sábio* é um exemplo; o seu autor descende de uma linha de ministros presbiterianos. A obra de SCHILLER está nessa categoria, o que explica por que quaisquer comparações com SHAKESPEARE estão fadadas a prejudicá-lo. O seu uso da linguagem não podia ser menos shakespeariano. Pelo contrário, é homilética e, ainda mais, forense, uma linguagem de esplêndidos sermões, acusações formais, defesas majestosas. Semelhante diálogo não pode oferecer-nos uma descrição tão plena do Homem quanto o de SHAKESPEARE. Mas qual é o estilo que pode? SCHILLER equipara-se não a SHAKESPEARE, mas ao CÍCERO e ao BURKE das grandes orações próprias de estadistas. Seu gênero de diálogo é completamente adequado a seus fins, que são a apresentação dialética num tom de grandiosidade.

A grandiosidade está de há muito fora de moda... fora de algo mais que a moda, com efeito, visto que se deve imputar o seu desaparecimento a algo mais do que o pedantismo e o capricho. A grandiosidade deixou de servir. SCHILLER foi, talvez, não só o último dramaturgo que escreveu com magnificência, mas também o último que podia ter feito. Já no seu mais jovem contemporâneo, KLEIST, a grandiosidade parece apenas uma máscara aposta às coisas — uma forma de hipocrisia. Um quarto de século mais tarde, em *A Morte de Danton*, de BÜCHNER, escutamos a nota grandiosa apenas como um eco distante. Hoje, muito poucos se apercebem do que se perdeu. Para falar apenas na grandiosidade retórica, que pena que se pense nela como algo necessariamente espúrio! Muito mais está em causa, evidentemente, que um estilo de fala. Foi todo um estilo de cultura que se transformou. Para apreciar o tom de voz de SCHILLER, ter-se-ia de apreciar também os retratos de SIR JOSHUA REYNOLDS e as óperas de HANDEL — e o Discurso de Posse de WASHINGTON.

Existe algo que os alemães designam pelo termo *Pathos* que foi uma característica dominante e legítima do velho estilo teatral e que hoje se considera um defeito. *Pathos* implica uma forma elevada de linguagem e pronúncia, a que chamamos "declamatória". A palavra *Pathos* significa não só isso, mas também o sentimento de exultação que lhe é concomitante. Para descrever essa forma particular de exultação teríamos de recorrer a adjetivos como nobre, digno, grandioso, esplendoroso. E há também um toque de tristeza. Não foi por acaso que BEETHOVEN escolheu um poema de SCHILLER para a sua sinfonia, visto que BEETHOVEN é, predominantemente, o compositor *patético*, tal como SCHILLER é o dramaturgo *patético*. E as peças de SCHILLER seriam de grande interesse mesmo que o seu *pathos* fosse tudo o que elas tivessem a oferecer-nos. Gera um estilo esplendoroso de afirmação teatral; é caso para cogitar se qualquer outro estilo subseqüente terá possibilidade de igualá-lo.

POESIA

Por outro lado, é inferior ao estilo shakespeariano e a diferença poderia, em termos gerais, ser definida tal qual a que existe entre retórica e poesia. O retórico aproveita a linguagem tal como é, e ordena suas palavras com todos os dotes profissionais do púlpito e do tribunal. Um caso é equacionado, e se o for com toda a clareza e concisão então o que se adiciona poderá ser considerado um conjunto de floreados — de humor, espírito, argúcia, habilidade, ou seja o que for. Mas o poeta não encara as palavras dessa maneira, como instrumentos já prontos para servirem. São instrumentos que ele faz e refaz à medida que os utiliza. Diz-se corretamente que o retórico reveste os pensamentos em palavras adequadas, o que quer dizer, implicitamente, que os pensamentos já existiam com um desenvolvimento bastante para podermos ajuizar que não estavam *adequadamente* revestidos. Ora, se já existiam, existiam em palavras — presumivelmente, outras palavras e menos adequadas. Logo, o retórico é um aperfeiçoador de fraseologia, um "homem que reescreve" profissionalmente. Sua finalidade é formular em termos definidos "o que freqüentemente se pensa, mas nunca foi bem expresso". O poeta, por outra parte, gosta — se me permitem parafrasear o DR. W. HARDING — de penetrar num pensamento antes dele estar completamente pensado, antes de ser fixado em palavras. No poeta, a busca de palavras e a meditação de pensamentos desenvolvem-se em conjunto e o resultado não é, necessariamente, um novo vocabulário, mas uma nova fraseologia, uma nova linguagem, novas combinações de vocábulos, novos ritmos e novos significados. Não felicitamos um poeta "por ter dito bem uma coisa", mas por ter dito uma nova "coisa".

Para as pessoas de fala inglesa, o grande exemplo de plena dramatização poética é, irremediavelmente, SHAKESPEARE. As tragédias de BEN JONSON são comparativamente "retóricas", as tragédias da Restauração cruamente "retóricas". A própria pretensão de JOHN WEBSTER de ter criado uma dramaturgia plenamente poética é, nesse sentido, duvidosa. Ele foi, antes, o criador do "drama poético" — na acepção moderna do drama em linguagem altamente colorida.

Falei do poeta como se compusesse a sua linguagem à medida que avança. Hoje em dia, semelhante afirmação sugere os estratagemas de *Finnegans Wake*, mas a experimentalidade shakespeariana foi diametralmente oposta. JOYCE terá sua graça — na base de erudição e memória. O seu livro é uma experiência para pôr fim às experiências e, quanto ao método, é inteiramente retrospectivo. SHAKESPEARE olhava para a frente e podia realizar o seu intento porque tinha a sorte de viver numa época em que o idioma era jovem e desordenado. Ele ajudou a moldar não só um inglês próprio, mas o inglês da cultura inglesa. Quase não é preciso recorrer ao *Oxford Dictionary* para confirmar que tantas expressões se encontram, pela primeira vez, em SHAKESPEARE; quando o lemos, tão vivo e espontâneo, temos a impressão de estar presente ao nascimento de significados. Filosoficamente, há nas obras de SHAKESPEARE uma reafirmação de concepções mais antigas; mas a *experimentação* dessas filosofias é sempre nova. Essa é uma das razões por que SHAKESPEARE significa mais para nós do que aqueles que nos ensinariam mais. Ele leva-nos de volta a um ponto situado antes daqueles em que

os "ensinamentos" são formulados. Não argumenta nem refuta (primordialmente); habilita-nos a dissiparmos nossas próprias asserções e refutações — após o que podemos, se disso formos capazes, refundi-las para nós próprios. Seu vigor espiritual é único, pois é o mestre por trás dos mestres.

A característica mais evidente do estilo e método shakespearianos é uma rica e original capacidade de invenção de imagens. Tudo o que se escreve contém imagens, mas as imagens da retórica são tão-somente as da conversação apuradas através de um vocabulário mais completo e um melhor ritmo. Quer dizer: são antigas imagens que o retórico usa de novo, com um maior ou menor conhecimento do fato. Até suas "novas" imagens são antigas. Ou apuramos que foram usadas antes, ou que representam um ligeiro desvio das antigas, de modo que não imporão um novo método para ver o objeto ou a questão. Os oradores, sem dúvida, "pensam em" metáforas e analogias, mas *quais* são as metáforas e analogias em que pensam é uma questão de hábito, ajudado pela lógica. O seu gênero de imagens é meramente ilustrativo, e todos podemos "pensar em" tais imagens, desde que não sejamos pessoas de inteligência tacanha.

A diferença entre SHAKESPEARE e SCHILLER é mais acentuada no respectivo uso de imagens do que em qualquer outro aspecto. SCHILLER, nesse campo, faz tudo o que um bom orador pode fazer. SHAKESPEARE pensa em imagens. É por meio da imagem, mais do que por qualquer outro meio que se possa facilmente identificar, que ele chega à visão singularmente fresca e sem par das coisas. A nossa dificuldade é conseguir acompanhá-lo. As imagens dizem tanto e mudam com tamanha rapidez que não é possível "receber tudo" na primeira audição. Mesmo para apreender o padrão principal, pondo de parte os detalhes, teremos de avançar mais lentamente do que os atores poderiam fazer. Será por que algumas das palavras são agora arcaicas? Será por que somos de compreensão mais lenta do que os nossos antepassados? Seja qual for a razão para o malogro, um resultado característico é os encenadores de suas peças sentirem-se obrigados a simplificá-lo. E em vez de moderarem o ritmo do diálogo até um ponto em que talvez fosse claro, mas, provavelmente, seria monótono, mantêm um ritmo apropriado, preferindo sacrificar os detalhes. Ora, de uma fala declamada depressa demais para que possa ser seguida em detalhe, o público retém apenas certas impressões gerais, certas idéias de conjunto. Do ponto de vista shakespeariano, isso não é suficiente. Não admira que uma comparação com um retórico como Schiller se torne possível, visto que, em tais condições, Shakespeare pode muito bem *ser* um Schiller, tendo a sua poesia ficado reduzida à retórica.

E há os que parecem dizer: tanto melhor. Quando uma peça de Shakespeare é assim lida displicentemente, não só as suas significações específicas se perdem, mas o caminho está aberto para qualquer interpretação incorreta e descuidada que passe pela cabeça de alguém. Na edição de *Noite de Reis* que comemora a encenação de Orson Welles, dizem-nos que a peça tem uma tese, que é a seguinte: "Pensais que, porque sois virtuosos, não haverá mais comida e bebida?" O que, praticamente, é como se a peça tivesse sido escrita por *Sir* Toby Belch. E parece que quando Welles encenou *Júlio César,* converteu em fascistas e antifascistas, respectivamente, os partidários de César e os seus inimigos. Este gênero de interpretação parece produzir uma dramaturgia política de um tipo positivamente inferior à de Schiller porque, como os fascistas são maus e os antifascistas bons, *ex officio,* não pode ser assim tão interessante aprender a conhecê-los: tudo o que temos é um melodrama primário com pretensões decorrentes da forçada alusão a acontecimentos correntes.

Ao descrever quatro espécies de diálogo, não procurei fornecer um esquema que cubra toda a arte dramática. A poesia dramática de Racine, por exemplo, não se ajusta realmente a qualquer das quatro categorias. Tudo o que estou fazendo é tomar exemplos de diálogo que se afastam, em graus diferentes, da conversa vulgar e, ao mesmo tempo, assinalando que atraem os diferentes seres humanos ou os mesmos seres humanos de maneiras distintas. O diálogo naturalista é caseiro e diz: "Por favor, observem até que ponto o nosso dramaturgo está próximo da conversação ordinária de pessoas comuns". Essa lógica poderia chamar-se democrática: "Esse é o *vosso* teatro". O diálogo retórico, em prosa e verso, é aristocrático. É uma locução ideal e tenderá a consorciar-se com enredos e personagens acima do nível ordinário. Escolho Schiller como meu principal exemplo. Uma escolha mais simples seria Corneille, o escritor "não-democrático" arquetípico, que nos pede não para reconhecermos o vulgar, mas para sermos arrebatados de reverência pelo superior. Ora, a minha quarta categoria (o diálogo poético) pode incluir as outras três (Naturalismo, Prosa Retórica, Verso Retórico). Em Shakespeare há fragmentos naturalistas e trechos "cornelianos", mas o dramaturgo poético não se limita a esses gêneros de recursos. Até dramaturgos da estatura de Corneille e Schiller parecem limitados, quando os comparamos com Shakespeare. O drama retórico parece confiná-los aos aspectos públicos e profissionais da vida. Usando um tipo homilético e forense de diálogo, apresentam um elenco de personagens que, se não é inteiramente composto de pregadores e advogados, vive num mundo de pregadores e advogados, o mundo das questões públicas. Shakespeare não menospreza as questões públicas, mas sua universalidade consiste, em não menor grau, no seguinte: ele apresenta a vida interior do Homem, não em lugar de, mas ao mesmo tempo que sua vida exterior. Nem a sua apresentação da vida interior consiste numa "psicologização", como espero ter demonstrado no meu capítulo sobre Personagem. Aquilo em que consiste, de fato, só em parte é relevante aqui. Para não fugir ao tema do Diálogo, observarei apenas que a imagem shakespeariana do homem requer, entre outras coisas, o verso lírico para defini-la. Seria inconcebível que qualquer personagem entoasse uma canção de amor numa peça de Corneille. Seria mais do que uma transgressão das suas Unidades; seria um rompimento com o seu mundo. Influenciado por Shakespeare e os gregos, Schiller desejou imensamente introduzir elementos líricos em suas peças, mas o seu gênero de lirismo também é "retórico" e quando Maria Stuart começa a declamar versos estróficos, após dois atos de pentâmetros jâmbicos, a sensação de mudança é mínima. Em Shakespeare, por outra parte, a presença de pequenas canções, aqui e ali, é um sinal do lirismo onipresente que participa na formação da textura do verso shakespeariano, da dramaturgia shakespeariana e até da *Weltanschauung* shakespeariana.

A divisão dos gêneros dramático, épico e lírico é ilusória se pretende sugerir que qualquer dos três exclui, normalmente, os outros. O gênero dramático é formado por elementos épicos e líricos. O enredo é o elemento épico. O elemento lírico encontra-se no diálogo ou em nenhuma parte. O fato de que na maioria da moderna dramaturgia não se encontrar em nenhuma parte dificilmente constitui uma recomendação; e, como já acentuei, a maioria do drama dos séculos XVII e XVIII também era antilírica. Todo o período moderno — depois da Idade Média — tende para as especializações. A ópera é o nosso drama lírico, se quisermos falar de realizações. Entre os fracassos surge ocasionalmente um gênero de drama que é exclusivamente lírico, de um modo exagerado. Nos nossos dias, *The Lady's Not For Burning* [de Christopher Fry] despertou minha atenção como um drama desse gênero. Eu colocaria, sem dúvida, na mesma categoria as peças de Gabriel D'Annunzio. Muitos dos produtos dos vários surtos de drama poético acabam sendo, inevitavelmente, superlíricos, embora me pareça que T. S. Eliot adotou o caminho inverso, deixando a poesia fora da maioria de suas peças poéticas e desenvolvendo uma retórica em verso de uma força consideravelmente expressiva e dramática.

É tentador observar a história da arte dramática, desde o século XVII, como um constante declínio. Yeats escreveu:

Shakespearean fish swam the sea, far away from land;
Romantic fish swam in nets coming to the hand;
What are all those fish that lie gasping on the strand?

[O peixe shakespeariano percorre os mares, longe da terra;
O peixe romântico entra nas redes e fica ao nosso alcance;
O que são todos esses peixes que jazem, sufocando, sobre a
[areia das margens?]

Os classicistas franceses, seguidos pelos dramaturgos de outros países, excluem o lirismo. Os naturalistas, depois, excluem a própria eloqüência. O que resta?

ANTIPOESIA

Teríamos de dizer "muito pouco", se tudo o que vimos no século passado fosse uma dramaturgia naturalista vulgar, escrita à maneira de gravações selecionadas na mesa de montagem. Na realidade, embora alguns dos grandes dramaturgos modernos tenham sido classificados como naturalistas, foram unânimemente hostis ao naturalismo. Todos rejeitaram a banalidade e exigiram um mundo dramático mais vasto. O que nos confunde é que, freqüentemente, foram quase naturalistas. Uma pessoa pode abrir um volume de Ibsen e concluir: "Bem, isso *é* apenas conversa comum". Nada existe em cada frase ou, por vezes, em cada uma das páginas, que lhe dê a idéia de mentira. O diálogo de Ibsen, Strindberg, Checov e Pirandello começa pela conversa comum e pelo gênero de diálogo que lhes é mais afim. A unidade continua sendo a observação articulada na realidade, mas, depois, as unidades são relacionadas mutuamente com uma extrema sofistificação. Os atores que, até então, tinham apenas notado a banalidade de cada frase numa cena de Checov ficam subitamente surpreendidos por verificar que a cena, em seu conjunto, é um poema. Ibsen devia ser creditado como o inventor da antipoesia. Transformou numa bela arte a declaração incompleta, a evasão, a frase inacabada. Num certo sentido, sua escrita minava a poesia — e a reduz à trivialidade. Isso acontece com a frase poética de Hedda Gabler, "folhas de videira em seus cabelos", e com as "harpas aladas" de Hilda Wangel. Até que ponto os literatos do tempo de Ibsen eram pouco sensíveis a essa retórica é revelado na recusa, por Arthur Symon, de apenas essas frases, com fundamento em sua inadequação como poesia.

Nietzsche fala-nos da calma realmente profunda ser como a do mar, sob o qual podem ser pressentidas a turbulência e a força; e a obra de Ibsen sugere que a prosa realmente eficaz, no drama, é aquela sob a qual a poesia pode ser pressentida. O naturalista vulgar consegue realizar mera ineloqüência e, portanto, *não*-arte. Ibsen forja a antieloqüência e, a partir desta, cria *outra espécie de arte*. Não é sabedoria fácil, depois do acontecimento, dizer que se pode sentir a presença do Ibsen dos primeiros tempos na obra do Ibsen das fases posteriores. No fim de contas, ele era o último dos escritores no mundo que seria capaz de se apresentar no teatro com um gravador ou o seu equivalente mental. Ibsen prepara-se justamente no sentido oposto. É discutível que *Peer Gynt* e *Brand* sejam as suas maiores obras e que ele tenha cometido um erro ao abandonar esse rumo. Errado ou não, Ibsen escreveu — e isso é história — outras grandes peças, mediante uma completa inversão do método. Em *Peer Gynt* e *Brand*, ele foi o poeta eloqüente por excelência, escrevendo em grandiosos versos retóricos que tinham suas raízes na literatura do século anterior ao seu. Lendo uma conferência de Georg Brandes, em 1872, Ibsen decidiu que o teatro moderno tinha de ser muito mais moderno em sua forma, a começar pelo diálogo. Encontramo-lo declarando a um correspondente, alguns anos depois, que o drama em verso era obsoleto. O texto de suas peças, de *Os Pilares da Sociedade* em diante, diz-nos que a prosa retórica fora abandonada simultaneamente com o verso retórico. Perfeito. Mas subentendido na prosa não-retórica e disciplinada dessas peças, está o febril temperamento poético do autor de *Peer Gynt*. A pressão do seu temperamento faz-se sentir, realmente, com uma intensidade peculiar, sob as novas restrições. É certo que o *problème du style* equaciona-se de nova maneira. Num determinado sentido, não existe agora qualquer espécie de "texto". A idéia aristotélica da primazia da Ação assume um novo significado. A Ação ibsenista é tão envolvente que o público quase não consegue captar uma palavra de relance. As palavras só são proferidas quando a situação consente que elas se intrometam — e a situação é de uma natureza que não deixará muitas palavras se insinuarem furtivamente. Quanto maior é a pressão, tanto menos as pessoas podem falar. Entretanto, uma centena de páginas de palavras — aproximadamente a quantidade usual de uma peça — surge no papel de escrever de Ibsen e é justo perguntar: Como foram escolhidas? Creio que Pirandello encontrou a melhor frase para responder a essa pergunta, e como ele considerava Ibsen o segundo maior dramaturgo, só inferior a Shakespeare, está certo que a tivesse. Sua frase é: *L'azione parlata*, a ação falada, a ação em palavras.* Essa fórmula nitidamente aristotélica é a dos grandes dramaturgos modernos, como um grupo. Se a escrita resultante carece, por sua natureza, de toda a riqueza luxuriante da poesia direta e até de todo o *pathos* da retórica declamatória, possui as virtudes opostas de despojamento, austeridade, economia, precisão e uma subestima consistentemente irônica.

---

* O contexto é o seguinte: "Mas, para que as personagens saltem, vivas e impulsionadas por seus próprios recursos, das páginas escritas, é necessário que o dramaturgo encontre a palavra que seja a própria ação falada, a palavra viva que pode acionar, a expressão imediata, naturalmente associada ao ato, a única expressão que só pode ser o que é, quer dizer, apropriada a uma dada personagem, numa dada situação; palavras, expressões que não são inventadas, mas que nascem quando o autor está verdadeiramente identificado com a sua criatura, ao ponto de senti-la como ele próprio sente, desejando-a como ela própria deseja". Este trecho foi publicado originalmente no ensaio *L'azione parlata* (1899) e é usado novamente no ensaio *Illustratori, Attori e Traduttori* (1908).

ANTIPEÇAS

A melhor dramaturgia da era ibsenista foi antilírica e antieloqüente, mas não foi antiteatral. A idéia de dramas antiteatrais, de antipeças, pertence a outra escola que, até a data, tem muito menos a mostrar. A antipeça, como o seu nome sugere, será o ponto em que o teatro se liquida a si próprio? Ou é, simplesmente, mais um passo na evolução dramática? A terminologia presta-se à polêmica, pelo que não se pode supor, levianamente, que o que se chama antipeça não seja, de fato, uma peça. As antipeças de Eugène Ionesco são muito mais convencionais do que sugere todo o arrazoado em torno delas.

Esperando Godot, de Samuel Beckett, firmou-se como a contribuição mais original para a literatura dramática, desde 1950. A distinção do texto é inegável. Uma porção de coisas boas pode ser dita a respeito do diálogo... "mas será teatral"? Deixemos de lado o fato de que acontece muito pouco na peça; o mesmo se pode dizer de tantas boas peças. E muitas boas peças foram consideradas não-teatrais ("não-peças") pelos seus primeiros críticos. O primeiro crítico a salientar, repetidamente, que o diálogo de Beckett não é teatral foi o próprio Beckett... nesse diálogo. Pois essa "crítica" é inerente à tão repetida anedota de deixar a conversa morrer, simplesmente, e fazer que uma personagem peça à outra que diga alguma coisa. Neste sentido, Beckett colocou numa peça o que "não pode ser colocado numa peça". Com efeito, não é concebível que numa peça o diálogo se extinga. Uma peça é, por assim dizer, uma porção muito mais longa de diálogo, reduzida ao número de linhas que se vêem no texto final, graças à perícia do trabalho de compressão. As pausas só podem ocorrer quando são equivalentes ao diálogo, quando os silêncios são mais eloqüentes e prenhes de significado do que poderiam ser as palavras. O dramaturgo luta contra o tempo. Não pode "meter tudo na peça". Seu ofício é preencher todas as frestas e escaninhos que cada segundo lhe possa oferecer, à medida que transcorre, tal como o ofício do pintor é preencher cada centímetro quadrado de tela. Que uma parte qualquer do precioso par de horas fique vazia e que exista qualquer dificuldade para preenchê-la é absurdo. Mas *Esperando Godot* é o "drama do absurdo".

Para não resolver a questão com um trocadilho, permito-me acrescentar que, superficialmente, a obra de BECKETT é excessivamente naturalista para o teatro. É na vida, não no teatro, que talvez exista um problema sobre o preenchimento do tempo. É na vida que "matamos o tempo"; no teatro, o tempo é que nos mata. Um dramaturgo mostrará as areias escorrendo na ampulheta do Dr. Fausto e o inferno aproximando-se. Não mostrará o tempo alongando-se infinitamente, inorganicamente distante, e Godot sem chegar. E, quanto ao diálogo, um dramaturgo não pode usar a verbosidade (fala, fala, fala) salvo incidentalmente e enquadrada por não-verbosidade. (Se um *Mr*. Jingle tem um rompante de mau humor, logo terá de voltar a abafá-lo.) *Esperando Godot* parece antiteatral na medida em que essa verbosidade é o princípio fundamental, ainda que não declarado, de todo o seu diálogo. Os dois homens falam para matar o tempo, falam por falar. É o oposto da *azione parlata,* que implica "um mínimo de palavras, porque algo mais importante está acontecendo". Agora, parece haver um máximo de palavras porque nada, absolutamente, está acontecendo... exceto esperar.

Mas isso é uma grande exceção, e salva a peça de BECKETT. Não faz diferença alguma se a espera não tiver qualquer finalidade. Eis uma peça com uma Ação muito tênue, de movimentação mínima de uma ponta à outra, e onde, apesar de tudo, *há* uma ação, o que nos habilita a perceber a totalidade não como algo *não-dramático,* mas como uma paródia ao dramático. No fim de contas, o próprio BECKETT não teve dificuldade em encher duas horas com palavras. Sua peça está realmente congestionada e, tal como qualquer outra boa peça, poderíamos facilmente concebê-la como uma compressão de algumas versão de quinhentas páginas. BECKETT *apresenta-nos* pessoas que estão apuradas para encher o tempo *delas*. No teatro, os momentos em que Vladimir e Estragon ficam sem assunto não são lacunas

para o público, porquanto BECKETT as converteu em momentos de comicidade. De modo que *Esperando Godot* não é, em última análise, "o fim da linha". É unicamente uma das muitas obras modernas *a respeito* do fim da linha. Ora, uma arte nunca é ameaçada de extinção por boas obras de arte *sobre* a extinção. Só é ameaçada pelas más obras de arte, ainda que não gritem outra coisa senão: Vida Eterna!

Esperando Godot não é, creio eu, uma pedra tumular, mas um marco divisório. Se a forma do diálogo é derivativa (do *music hall* e, portanto, diríamos, da *commedia dell'arte* tradicional), há frescura e originalidade na aplicação do diálogo a essas finalidades. Subentendida na frivolidade mordaz e irreverente dos vagabundos, podemos escutar outra voz, na distância: talvez a do próprio BECKETT ou a das Lamentações de Jeremias, desolada e dolorosa, uma voz de fatalidade cósmica não-isenta de dignidade humana.

4

Pensamento

Pensamento e Sentimento

Nenhum assunto está mais toldado de preconceitos do que o do pensamento (intelecto, idéias) na arte dramática. O problema decorre da tendência moderna para separar pensamento e sentimento, e querer um sem o outro. No fim de contas, na ciência é muitas vezes imperativo excluir o sentimento e atitude pessoais: o que se busca é a verdade em áreas estranhas àqueles. E viver numa idade da ciência significa viver numa idade em que os critérios científicos invadem domínios a que eles não pertencem.

Mesmo dentro da área do trabalho científico, parece necessário assinalar não só onde a emoção não necessita nem deve interferir, mas também onde deve fazê-lo e sempre o faz. Uma falácia popular afirma que a obra científica é tão "fria" e "distante" quanto as suas conclusões. A investigação de fatos "frios" nunca ocorreria se realmente não fosse uma busca de prazer "quente"; e a perseguição de fatos frios *é* um prazer quente, ou os seres humanos não a empreenderiam. Talvez seja, sobretudo, porque a maior parte das pessoas não sente grande prazer nas ciências que nos esquecemos de notar que os cientistas sentem. Alimentamos a suposição ignara e prosaica de que, na frase de Bernard Shaw, um Casanova goza muito mais a vida que um Isaac Newton. Mas é uma tolice pensar que a objetividade de uma ciência se imprime no próprio cientista, e é arbitrário imaginar que os fatos *são* frios,

inexoráveis etc. Uma frase como "O fato brutal da questão..." leva facilmente ao pressuposto de que tudo o que não for brutal não é um fato — o que, na verdade, é pretendido pela escola de pensamento literário que se considera mais próxima da ciência: o naturalismo.

Uma época que pode considerar o cientista desprovido de sentimentos só porque algumas de suas descobertas têm uma validade independente do sentir pode obviamente considerar o artista desprovido de pensamento. Quando a mentalidade popular quer mostrar-se favorável para com o artista, faz dele um gênio etéreo que não desce à "mera" razão. Quando deseja ser desfavorável, apresenta-o como um louco varrido que jamais poderia elevar-se às sublimes alturas da razão. Amizade e inimizade também podem conjugar-se para criar a imagem mista, hoje a mais usual, do gênio louco, meio anjo, meio demônio, ou meio super-homem e meio idiota. Os grandes artistas a quem essa fórmula está mais perto de servir, ou aparentemente ajustada, são cuidadosamente separados do resto para corroborar a tese. É óbvio que, por exemplo, forçando um pouco a nota, é possível realizar um filme de Hollywood sobre Beethoven; seria mais difícil fazê-lo sobre Bach. E mesmo num plano superior ao hollywoodiano, são muitos os professores que citariam a frase "espontâneo transbordamento de poderosos sentimentos" como definição de poesia, sem acrescentar que Wordsworth, seu autor, foi uma das grandes *mentes* da literatura cuja obra magna foi, especificamente, em torno da *mente* do poeta. No século XX, o estudante médio pensa, indubitavelmente, que a arte é um produto do sentimento puro, sem a mediação do conhecimento ou do pensamento. É a criança, como o nosso poeta intelectual disse, é o pai do homem.

O erro está, evidentemente, em fazer do pensamento e do sentimento uma espécie de ferrovia funicular, na qual, quando um carro sobe o outro tem de descer. Que a razão pode ser expulsa pela paixão — logo, o pensamento pelo sentimento — é um fato bastante conhecido. Se é função normal do sentimento livrar-se do pensamento, isso é outra questão muito diferente. Uma tragédia sobre a derrota da razão pela paixão, no seu protagonista, não exemplifica em si o mesmo processo, ou seria uma má tragédia. É Fedra quem perde a razão, não Racine. Ele escreveu uma peça que a julga de um ponto de vista racional. Quer *Fedra* tenha ou não ocorrido a RACINE num espontâneo transbordamento de poderosos sentimentos (e não sabemos se isso aconteceu), a obra criada não só está escrita do ponto de vista da razão, mas é, em si mesma, uma estrutura racional. Os escritores que perderam a razão, tal como Fedra, não logram alcançar seus fins, como também aconteceu a ela.

Nem todos os artistas são prodígios de intelecto, nem de sentimento, para o caso; mas todas as artes se apóiam no intelecto e nos sentimentos, e pressupõem que ambas as partes trabalham não em desarmonia, mas em comunhão. Qualquer outra situação é perniciosa para os artistas e para o seu público. Em arte, poderá ser muitas vezes legítimo exigir mais do intelecto ou do sentimento, mas raramente se justificará que se exija menos. Se alguma vez houvesse uma procura geral para a arte de menos sentimento e mais intelecto, competiria à crítica objetar a isso. No século XX, como existe uma procura muitíssimo ampla e freqüente para menos intelecto e mais sentimento, o papel da crítica é objetar a isto.

O "PATHOS" DO PENSAMENTO

A crítica teatral não está nesse caso. Com efeito, estando o teatro em contato muito mais estreito com o filisteísmo do que as outras artes, é mais suscetível às falácias em geral e ao antiintelectualismo em particular. Pode-se esperar dos comentaristas de peças, no teatro inglês ou americano, que sejam antiintelectuais, dada a própria natureza de sua posição na sociedade, mas trata-se de um caso extremo, e a crítica acadêmica, se bem que mais austera em seu tom, pode estar igualmente maculada de preconceitos antiintelectuais. Tal como o antisemitismo, esse preconceito conhece todos os matizes, desde a moderada aversão até a mais frenética hostilidade. O que num crítico teatral poderá gerar uma racionalização elaborada, em que o preconceito contra o intelecto é ostensivamente exibido como amor ao povo ou até como honesto amor ao prazer, levará outro crítico a declarar, sem hesitações (e tal declaração foi feita por um homem de brilhante intelecto), que o teatro, como toda a bela arte, "cospe deliberadamente nos olhos da inteligência".

O erro mais profundo da posição antiintelectual é ser injusta não só para o pensamento, mas também para o sentimento. Os dramas que atingem a suprema intensidade de sentimento são, todos eles, como *Fedra,* estruturas comprovadamente elaboradas, para cuja feitura contribui uma notável capacidade mental. Para começar, a intensidade de sentimento não é apenas uma grande quantidade de sentimento. Numa peça, a intensidade está presente, mas não foi obtida pela mera acumulação de "mais do mesmo". A maior intensidade pode resultar de um amálgama de sentimentos que são menos intensos. As peças de maior intensidade, mesmo as de forma concentrada (dos gregos e classicistas franceses), apresentam sentimentos de vários graus de intensidade. Seria difícil exagerar o âmbito e a sutileza dessas variações. Mas os atores dão-se conta de ambos quando se esforçam, lutando contra grandes obstáculos, por fazer suas vozes exprimirem as modulações de sentimento em qualquer grande fala.

Na literatura, o sentimento *precisa* do pensamento. Na vida, raramente isso acontece: podemos sofrer nossa ferroada de dor e deixar que ela passe. Numa peça, nenhuma ferroada pode ser infligida ao público que não faça parte de um padrão inteligente e inteligível, e tendo como tal uma significação.

Por outro lado, pensar é impossível, mesmo na vida, sem sentir. É impossível produzir qualquer pensamento sem que também se sinta, e o conteúdo do pensamento estará também misturado com o sentimento, exceto quando o pensar está divorciado da própria linguagem, como na Matemática. A proposição 2 × 2 = 4 poderá ter conotações emocionais, mas que não fazem parte da afirmação em si. E a proposição não tem, *necessariamente,* tais conotações. A proposição "Deus existe", por outro lado, é muito menos clara, mas está carregada de um *pathos* de uma certa espécie para quantos estiverem inteiramente familiarizados com ambas as palavras. Por isso a filosofia, embora tenha o pensamento como seu principal ingrediente e o sentimento como parcela secundária, não pode passar sem o sentimento e, nos seus grandes mestres, não o tentou fazer. O alemão de HEGEL, por exemplo, se bem que não seja elegante e pode ser até condenado como estilo, contribui para o *pathos* de HEGEL, cujos pronunciamentos teriam abalado o mundo muito menos sem esse teor de excitação dos sentimentos. Muitos outros filósofos, de Platão a Bergson, foram estilistas: à semelhança dos poetas, seduzem com belas palavras — isto é, palavras em que o sentimento flui com delicadeza e vigor, simultaneamente. A tonalidade de um filósofo pode ser, num certo sentido, a sua realização suprema. A esplêndida melancolia beethoveniana de Schopenhauer continua refulgindo depois da metafísica kantiana de seu grande livro ter começado a perder o brilho. O fato de Schopenhauer sustentar opiniões pessimistas poderá exercer menos efeito nos seus leitores do que o fato dele ser triste — inteligentemente, sensivelmente triste, como Jeremias e como o seu amado Baltasar Gracián.

Ou Blaise Pascal. É um grande pensador, mas os seus grandes pensamentos comunicam, como os de Schopenhauer, uma imensa melancolia, um profundo sentido do mistério de ser e da grandeza desse mistério. Haverá menos sentimento nesse pensador que num dramaturgo? Teríamos de examinar deveras meticulosamente o sentimento de um dramaturgo para responder afirmativamente a tal pergunta.

O pensamento filosófico — pensar nas grandes questões, os "problemas da vida e da morte" — tem seu próprio *pathos*, e o poeta dramático goza de liberdade para explorar esse fato. As peças de Shakespeare estão cheias de comentários filosóficos sobre essas questões de vida e morte. Por vezes, os críticos observam, com malícia ou sem ela, que Shakespeare os surripiou de Sêneca ou Plutarco, ou de algum outro. Se o fez, deveríamos ficar felizes, pois concorreram com outras cores para a opulenta tela shakespeariana. "A espontaneidade é tudo." "A qualidade de compaixão nunca é demais." "Como moscas para rapazes travessos, assim somos para os deuses..." "Somos a substância de que os sonhos são feitos..." Os paladinos da "poesia pura" teriam dificuldade em explicar o frêmito que nos percorre quando deparamos com tais sentenças nas peças de Shakespeare.

Em seu profundamente sugestivo livro *Feeling and Form*, Susanne Langer fez uma salutar advertência contra a avaliação da arte em bases não-artísticas e, especialmente, contra a avaliação da literatura como ética. É muito certo que precisamos de uma estética que nos habilite a evitar classificarmos *A Cabana de Pai Tomás* acima de *Otelo* (como muito boa gente já fez), mas não seríamos, com certeza, devotos da literatura se não déssemos importância — enorme importância — num certo sentido, ao pensamento consubstanciado naquela obra. Talvez a pergunta seja esta: que espécie de pensamento? Por certo não exigimos da literatura uma argumentação completa como, digamos, aquela pela qual o Bispo Berkeley prova que o mundo não existe senão na mente divina. O que queremos não é filosofia, mas (para usarmos uma distinção tradicional, se não científica) sabedoria. A expressão alemã *Lebensweisheit* diz-nos um pouco mais: o que queremos é uma sabedoria que inspire e domine a nossa existência (e a morte mais ou menos próxima) como homens, um pensamento que se relacione com os nossos prazeres, sofrimentos e mortalidade. Uma filosofia berkeleiana converte-se em literatura quando está relacionada, como sucede, num certo sentido, em Pirandello, com o tormento da experiência. Tal como a filosofia não pode, sem o auxílio de símbolos matemáticos, despojar-se de seu elemento literário e empírico, assim a literatura não pode evitar também seu interesse filosófico e moral. Ler a Bíblia como "literatura" é uma proposta ridícula, a menos que signifique a mesma coisa que ler a Bíblia como não-literatura, isto é, a menos que seja permitido incluir no termo "literatura" o moralismo e a metafísica. As pessoas que descobrem que a Bíblia é literatura, estão apenas descobrindo que o pensamento tem o seu próprio *pathos*. (A descoberta é anunciada na imprensa popular com uma frase como "leitura tão excitante quanto a de uma novela", o que é altamente lisonjeiro para as novelas.) A "literatura de filosofia e teologia" *é* literatura e, inversamente, a literatura não está apartada, mas participa da filosofia e da teologia. Santayana não é menos filósofo por ser um estilista; Dante não é menos poeta por ser um estudioso de teologia. O caso é quase o inverso disso: a filosofia de Santayana converte-se naquilo que é, numa parte considerável, através da sua prosa; a poesia de Dante torna-se o que é, em considerável parte, através do pensamento. O *pathos* do pensamento acrescenta-se ao *pathos* total do poema de Dante. Em lugar de restringir a vida dos sentimentos, o pensamento, na arte, pode servir para intensificá-la.

MÁS IDÉIAS

Não será preciso dizer mais em justificação do pensamento, que por sinal anda necessitado disso. Uma vez estabelecida a relevância do pensamento, podemos olhar em redor para observar que o mero pensamento, o pensar *per se*, não é coisa sobre que possamos congratular-nos efusivamente. Tenho estado a discorrer sobre o pensamento de certa distinção. A maioria do pensamento, como a do sentimento, está num plano indistinto e não tem por que ser respeitada. Só por descuido poder-se-á falar alguma vez de idéias como algo uniformemente excelso e isento de emoção. A maior parte das idéias não é uma coisa nem outra, como a história da religião e as ideologias atestam. Nada existe de mais estranho na mentalidade dos críticos teatrais do que a maneira como supõem que somente a fria espécie intelectual se interessa por idéias. Quase apeteceria dizer: Quem dera que assim fosse! Na realidade, as idéias têm fornecido o mais inflamável de todos os combustíveis para todos os mais explosivos tumultos da história. Raramente a violência teve lugar, em grande escala, *exceto* por conta de idéias e, ainda hoje, nada é capaz de perturbar tão rapidamente o equilíbrio mental de um homem quanto uma teoria.

Talvez, no fim de contas, convenha abordar o problema do pensamento nas artes por baixo e não por cima. Se assim fizéssemos, encontrar-nos-íamos afirmando que as idéias, antes de poderem interferir na arte, tinham de perder um pouco de sua excitação natural, assim como submeter-se aos sentimentos civilizados. Vistos por tal prisma, os sentimentos pareceriam constituir o fenômeno mais moderado, as idéias o mais arrebatado. E não se trata de um modo arbitrário de equacionar a questão. Um fanático não é vencido por uma idéia rival, que somente o excita, mas poderá sê-lo pelo contato moderador com sentimentos delicados.

São os piores homens aqueles que se entregam às idéias sem reservas de espécie alguma. Hitler é um caso flagrante. O *Mein Kampf* poderá não conter qualquer boa idéia, nem sequer contém muitas idéias claras, mas *nada mais contém senão idéias* e expressa a mentalidade de um indivíduo para quem *as idéias eram tudo*. Se quisermos falar de toda a literatura e não só da boa literatura, estaremos então falando de uma literatura tanto de boas como de más idéias, e também as más idéias têm seu *pathos*: que livro terá suscitado tanta emoção quanto o *Mein Kampf?* Mas tal como é um erro procurar arte onde nada mais existe senão emoção, assim é um erro, também, aceitar a excitação emocional sem ter em conta a sua origem. Se tudo o que uma pessoa quer é elevar a sua temperatura emocional, poderá consegui-lo a qualquer momento, bastando para isso que pratique uma ação abominável. De tão óbvio, haveria necessidade de dizer tal coisa? Quem assim pensar, dê uma olhada pelas críticas teatrais populares, em que a excitação — mera palpitação amoral — figura como o *unum necessarium*.

PROPAGANDA

Ao passar das boas para as más idéias em literatura, passei também de um modo de usar as idéias para outro: passei da filosofia para a propaganda. E, usualmente, é só propaganda o que as pessoas têm em mente quando falam de idéias na literatura, em especial quando falam delas depreciativamente. O tema, agora, é propriamente o *didatismo*, de que a propaganda é um caso ilustrativo. Embora toda a arte (segundo o velho *slogan* esquerdista) seja propaganda, no sentido de que todos os escritores desejam ser persuasivos, resta uma enorme diferença entre uma apresentação meramente persuasiva e uma tentativa descarada de empurrar uma pessoa de uma opinião para outra e, logo, para uma ação imediata e, possivelmente, violenta. Muitos dos que dizem objetar a uma "literatura de idéias" só objetam ao uso propagandístico de idéias.

A propaganda é o exemplo extremo de *didatismo*, mas, reconhecidamente, a fronteira entre o extremo e o não-extremo seria impossível de traçar, tal como, nesse caso, a fronteira entre o didático e o não-didático. De modo geral, pode-se afirmar que a arte ensina *alguma coisa*. Quando é positivamente "didática"? Não se pode evitar uma formulação algo imprecisa, como esta: "Quando é ostensiva a tendência para ensinar". E quanto a decidir quando essa tendência é ostensiva, os juízes competentes divergirão; com efeito, a verdade a respeito de uma obra pode ser muito diferente, a tal respeito, em ocasiões diversas. Podemos apenas dizer que, se alguns modernos se entregam avidamente à idéia didática ("a arte é uma arma" ou "arte pela Fé"), outros, em reação a essa tendência, mostram-se propensos a ser mais antididáticos do que a maioria dos grandes críticos e artistas do passado. Não foi Karl Marx, mas Samuel Johnson quem disse: "É sempre o dever de um escritor tornar o mundo melhor". Se a ânsia de propaganda, ou de defesa da propaganda, pode ser excessiva, o mesmo se dirá da hostilidade em relação à propaganda ou ao propósito didático, em geral.

A moderna separação entre pensamento e sentimento intervém aqui para criar ainda mais incompreensão. Os que se opõem ao didatismo na arte o fazem freqüentemente na suposição de que não recorremos à arte "para sermos ensinados", e de que a razão por que não o fazemos é ser a arte emocional, ao passo que a aprendizagem é intelectual. A psicologia implícita de aprendizagem é a de uma insípida rotina educativa em que, realmente, muito pouco poderíamos aprender. Quando se aprende muito, há sempre muita emoção presente. A emoção penosa é a que primeiro ocorre à mente; a expressão "aprender através da dolorosa experiência" é freqüentemente invocada nesta vida. Mas a dor e o prazer andam juntos; só a anestesia é uma exceção; e a aprendizagem é, em primeiro lugar, um prazer. É através do deleite em descobrir alguma coisa que nos apegamos à descoberta e observamos suas implicações: na verdade, é através do prazer da descoberta que descobrimos. Nenhuma criança conseguirá ser "boa em Matemática" se não tiver prazer em lidar com números e conseguir o seu domínio; nem poderá descobrir por que doze vezes doze é classificado como um prazer menor do que os reconhecidos prazeres da pura recreação... Tudo isso foi dito num tratado clássico sobre a arte dramática, a *Poética* de Aristóteles:

> Aprender alguma coisa é o maior dos prazeres não só para o filósofo, mas também para o resto da humanidade, por menor que seja a sua capacidade de aprendizagem; a razão do prazer em contemplar uma pintura é que, ao mesmo tempo, estamos aprendendo — concatenando o significado das coisas...

Uma Peça É Uma Coisa Intelectual

Ora, se o intelecto (do qual promanam os pensamentos e idéias) desempenha um papel importante na literatura em geral, é de presumir que o desempenhe também na literatura dramática. Digo "é de presumir" porque no século XX tem havido críticos e dramaturgos que fazem da irracionalidade a única atração do teatro. A eles compete o encargo da prova, e eles terão de indicar outras irracionalidades, além da que lhes é própria, se quiserem apresentar uma argumentação convincente. Da literatura pode-se dizer que os pensamentos e os sentimentos mais grandiosos se encontram nas mesmas obras; e, do teatro, pode-se afirmar que é não só mais emocional do que a noção corrente a seu respeito deixa entrever, mas também mais intelectual. A grande arte dramática só esporadicamente tem ocorrido na história, e os historiadores têm mostrado, com freqüência, que uma nova onda dramática se segue a uma nova onda de vitalidade. A vitalidade é tão intelectual quanto qualquer outra qualidade que se queira imputar-lhe. A grande dramaturgia, em geral, inspira-se numa idéia; e a idéia é o pensamento que informa um novo movimento da história, uma nova imagem do homem. Nesses momentos do tempo, não sucede, simplesmente, as idéias serem selecionadas pelos dramaturgos em busca de material interessante; o teatro é uma espécie de leito de rio, no qual as idéias fluem. Num certo sentido, pois, o dramaturgo que vive um desses momentos é totalmente não-original. Ele não analisa suas próprias opiniões; portanto, não precisará da proteção de uma declaração de direitos nem mesmo de um "clima de liberdade", tal como os autores atuais proclamam ser uma condição *sine qua non* para a grande Arte; ele gravita no sentido do centro de significação histórica. Os dramaturgos secundários desses momentos são os que não conseguem encontrá-lo ou os que, não o encontrando por seus próprios recursos, tornam-se epígonos, papagueadores.

O antiintelectualismo moderno inventou a doutrina de que o teatro é antiintelectual em sua origem. Não começou com os ritos dionisíacos? Observando como as teorias de Nietzsche, Gilbert Murray, Jane Harrison e F. M. Cornford se infiltram no sistema educacional americano, tive ocasião de notar a impressão causada quando se afirma que o teatro teve origem no culto da fertilidade. A imagem de uma Orgia ergue-se diante dos olhos do espírito, fazendo cessar todo o pensamento em seu rastro. Mas até que ponto estamos próximos de uma orgia, ou bacanal, mesmo nas mais antigas peças que se conhecem, que são as de ÉSQUILO? Estamos a uma distância enorme. Porquanto, supondo que a "teoria orgíaca" fosse verdadeira, tem de se postular um momento em que a horda frenética de orgiastas se dividiu em duas, e um dos grupos passou a ser então de espectadores. Tem de se pressupor também um momento ulterior em que não havia já qualquer orgia, mesmo no palco, mas apenas falas a respeito de orgias. Com efeito, no momento mais remoto sobre o qual temos realmente informações, o público não está participando ativamente em coisa alguma e apenas olhando, ao passo que os intérpretes estão apenas falando — e não a respeito de orgias.

Fala-se. No princípio era o Verbo. Quando a horda se divide em duas e os orgiastas ou comunicantes tornam-se assistentes ou espectadores, quando, também, como ARISTÓTELES nos recorda, o narrador singular se destaca de um coro indiferenciado, um novo evento está criado, cuja essência são homens falando a homens. É esse o acontecimento dramático arquetípico. O teatro encontra-se a si próprio assim como encontra sua voz.

De modo que o teatro, em sua origem, é uma coisa intelectual. O intelecto ocidental é uma invenção grega, e os gregos utilizaram-no não só na filosofia, mas também no teatro, que então não estavam tão distanciados entre si. A própria filosofia de SÓCRATES não era só dialética, era também diálogo falado: é como se ele nunca tivesse escrito uma palavra. Ao ensinar o Ocidente a falar, a Grécia convidou o Ocidente a acreditar que a palavra falada é o veículo apropriado para a mente e o espírito.

A voz dramática fala poesia, e assim o fez desde o primeiro momento. É igualmente notável que a poesia, mesmo então, fosse o veículo de idéias majestosas. Houve os que gostariam de fazer de ÉSQUILO um "primitivo" porque a técnica teatral se desenvolveu muito depois de sua morte, mas se ser primitivo é gaguejar em vez de falar, ou falar puerilmente em vez de profundamente, então o teatro de hoje é muito mais primitivo do que o de ÉSQUILO. Não, desenvolvimento não significa

progresso. Emocionalmente e intelectualmente, o nosso primeiro dramaturgo realizou uma dramaturgia supremamente grande. *E intelectualmente*: este o ponto que interessa agora. *O grande teatro foi um "teatro de idéias" desde o seu início*. E ÉSQUILO deve ter sido quem primeiro ensinou ao homem ocidental que o grande dramaturgo fornece uma imagem da sua época como um todo, retratando seus principais conflitos e triunfos (e seus fracassos, como podemos por experiência acrescentar). A tarefa requer poderes intelectuais de uma ordem tal que o indivíduo comum do nosso tempo inclinar-se-ia a atribuir unicamente ao estadista, ao historiador ou ao cientista; e, na verdade, algo existe de cada um na natureza de ÉSQUILO.

"Nenhum exército pode resistir à força de uma idéia cuja hora chegou." A afirmação de VICTOR HUGO sugere não só o poder das idéias e a relação entre esse poder e a História, mas também a razão pela qual o teatro foi o *locus classicus* para tais idéias; idéias como essas têm antagonistas na forma de outras idéias, ou de batalhões, ou de ambos. A sentença também implica um ponto em que as coisas se tornam críticas. A arte dramática, como todos sabem, tende a ocupar-se não só de antagonismos, mas de pontos culminantes, não só de entrechoques, mas de colisões finais e decisivas. Portanto, é natural que propenda também não para as idéias em geral, mas para as idéias que pertencem a situações extremas, "as primeiras e últimas coisas", as "questões de vida e de morte". Procura, como STRINDBERG disse certa vez, os pontos em que as grandes batalhas são travadas.

Disso é corolário o fato de não haver lugar na dramaturgia para as elaborações que seriam exigidas tanto pela novela como pelo ensaio histórico ou filosófico. Um filósofo teria o direito de refutar o tratamento de idéias por um dramaturgo como insuficiente. Por outro lado, o que o drama pode perder numa área da realidade ganha na correlação que estabelece entre diferentes áreas. Uma peça poderá não analisar completamente, por exemplo, um encontro histórico mundial, mas, na medida em que for uma boa peça, oferece-nos a interação de idéia e acontecimento em sua concretização existencial. Pode, dessa maneira, fornecer uma concentração ímpar da realidade — como efetivamente é atestado pelo fato dos críticos freudianos e marxistas, por exemplo, poderem encontrar o que buscam nessa peça e todos eles terem razão.

Se o que estou dizendo está certo, segue-se que a vitalidade de qualquer obra dramática que *é* vital seria, em parte, intelectual; e que encontraríamos as idéias da época dando sua contribuição para a vida de qualquer obra dramática, seja qual for o seu significado. Isso foi efetivamente demonstrado, inúmeras vezes, por críticos eruditos dos gregos, de SHAKESPEARE, e de CORNEILLE, RACINE e MOLIÈRE. Se houve também vozes dissonantes, argumentando que um ou outro desses dramaturgos possuía uma filosofia má, ou mesmo um cérebro de segunda ordem, o que poderei dizer para refutá-los já foi dito neste capítulo. Fica por examinar um certo número de escolas que, com freqüência, foram consideradas excessivamente intelectuais ("abstratas", "ideológicas", "doutrinárias"). É evidente que pode haver sempre um excesso de qualquer coisa, mas parece-me que essas escolas não teriam sido atacadas não fosse a existência de um preconceito contra as idéias no teatro. Desde que se veja o intelecto como algo potencialmente vitalizador, esse conjunto de obras dramáticas também será considerado vital. Estou pensando no teatro medieval; na dramaturgia do Século de Ouro, na Espanha; os clássicos alemães do século XVIII; e a "dramaturgia moderna, depois de IBSEN".

Houve época em que os eruditos costumavam defender o teatro medieval com base nos laivos de realismo moderno, que parecia perceberem-se aqui e ali, ou nos toques de um sentimento democrático igualmente moderno. Sentiam-se intimidados pela grande massa do material, tal como se apresentava, porque era doutrinário no conteúdo e didático na intenção. Todavia, o drama medieval só revelará seus verdadeiros méritos através desse conteúdo e dessa intenção, e quando o tiver feito o humor algo tênue do "Auto do Segundo Pastor" passará adequadamente para o segundo plano e teremos então consciência da grandeza e extensão dos Ciclos, que refletem a grandeza e o âmbito de uma esplêndida visão da vida. A história é mostrada em termos de uma idéia condutora — o ideal condutor da vida civilizada nessa época — e vista como um drama em vários atos, mas com um princípio (a Criação), um meio (a Queda e a Expiação) e um fim (o Juízo Final) definidos.

A propósito, a Idade Média dotou o teatro com o que parece ser o seu Vilão definitivo: o Diabo. Todos os vilões, desde então, tiveram algo de satânico, sempre que possuíram alguma energia real. O melodrama popular, tal como o conhecemos, é uma reprodução decadente e usualmente frágil do drama cristão da vida, com o homem colocado, à maneira de Fausto, entre o bem e o anjo do mal.

O DRAMA ESPANHOL

Afirmou-se freqüentemente que a Espanha nunca saiu da Idade Média, e que a dramaturgia espanhola do Século de Ouro se situa, em muitos aspectos, na tradição medieval. Nos leitores dos séculos mais recentes é possível identificar uma tendência, tal como em relação às obras medievais, para aceitar unicamente certos pormenores que se consideram inerentes à humanidade em geral e para rejeitar a idéia particular de humanidade que foi consubstanciada na obra lida, visto refutarem a possibilidade de que uma idéia seja uma fonte de energia, em vez de um fator condicionante. Se bem que os espanhóis fossem medievais em sua total confiança na teologia católica, o teatro por eles criado é de uma dramaticidade muito superior à dos ciclos medievais porque, não contentes por narrarem a história cristã e exaltarem Deus, insistiram em apresentar o conflito entre a idéia cristã e o impulso natural. Para eles, a idéia está corporificada na carne fraca e falível; e, desenvolvendo a dialética de semelhante conflito, não temem submeter a provas a própria idéia. Por isso demonstraram ser escritores chocantes. Mas o drama é uma arte de choque, e constitui o grande mérito das idéias que, longe de conduzirem a arte dramática para o discursivo pálido e seco, geram seus choques característicos. Quanto à teologia, embora algumas pessoas ainda acreditem que se dedica principalmente a discutir o número de anjos que podem dançar na ponta de um alfinete, sua condição *sine qua non* é a mesma do drama: o sentimento humano de culpa. Sendo a teologia, entre outras coisas, uma dramatização do bem e do mal, um drama teológico é um ramo muito legítimo do "teatro de idéias".

Um par famoso de peças, ambas, provavelmente, de TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla* e *Condenado por Desconfiado*, une-se para fornecer-nos um exemplo ilustrativo. Ambas são sobre o mesmo tema, isto é, a mesma crença cristã de "graças copiosas para o pior dos pecadores", a doutrina de que a misericórdia de Deus é tamanha que se estende a todos os que se arrependem, por mais tardiamente que o façam e por muito que tenham pecado. Ora, isso é como se os espanhóis indagassem se se tratava apenas de uma delicada hipérbole, que não se destinava a ser analisada de muito perto, ou se poderia ser realmente algo a ser levado em conta. Na segunda hipótese, o que é que significa, existencialmente falando? Uma peça mostra-nos que é seguro aceitar a doutrina. Um sanguinário chefe de bandoleiros, que se arrepende a tempo, irá para o céu, diz-nos *Condenado por Desconfiado*, ao passo que um homem de vida devota que concluiu poder, nesse caso, tornar-se também um implacável salteador, foi para o inferno — não porque tenha cometido malfeitorias, mas por sua "falta de confiança" em Deus. Na outra peça, o *Burlador* é um homem que planeja com grande antecipação o seu arrependimento à hora da morte, enquanto se entrega deliberadamente a uma vida pecaminosa. O mundo lembra-se (e muito bem!) de que os pecados de Don Juan incluíam fornicação e adultério, mas a personagem de TIRSO é menos um galanteador do que um blasfemador e iconoclasta. Ofende não só as damas como pai, tio e rei. Seus delitos sexuais contra as mulheres são, ainda mais, ofensas a Deus, cujas leis (por exemplo, o sacramento do matrimônio) estão sendo violadas a torto e a direito. Don Juan vai para o inferno, pois o arrependimento no leito de morte deve ser espontâneo para que seja eficaz; planejado antecipadamente não tem qualquer espécie de efeito. TIRSO diz-nos também, creio eu, que a espécie de homem *capaz* de planejar antecipadamente dessa maneira é incapaz de arrepender-se, para começar. A dureza do coração está de mãos dadas com a arrogância que Don Juan também revela abundantemente. É um Fausto ignaro.

Com o decorrer dos anos, peças como *Condenado por Desconfiado* (*Devoción a la Cruz*, de CALDERÓN, é outra) escandalizaram alguns crentes e trouxeram consolo a alguns descrentes. E é muito tarde para que os sofisticados e doutos estudiosos do catolicismo de hoje nos convençam de que foi tudo um mal-entendido e de que se trata de peças de inatacável respeitabilidade. Sim, TIRSO e CALDERÓN eram sacerdotes e isentos de quaisquer tendências heréticas. Apesar disso, suas peças têm mais de um toque daquela atmosfera de escândalo com que JEAN COCTEAU pentrantemente caracterizou todo o drama original.

Um dramaturgo é um homem que pode ter suas crenças, mas que, se as dramatizar, é provável que dê num mau propagandista. Um propagandista comporta-se como um advogado em tribunal, passando por alto todos os pontos fortes que a outra parte possa ter, a fim de fazer que a sua parte pareça a mais forte. Os propagandistas e advogados preocupam-se com o que parece. Mas um dramaturgo preocupa-se com o que é. A supressão dos argumentos da parte contrária seria contra os seus interesses, porquanto ele vive subordinado não à vitória, mas ao conflito. Um homem não é talhado para autor teatral se não estiver extraordinariamente atento ao "outro lado" e cônscio da força de sua "defesa". Um dramaturgo é um dialético. É mesmo um extremista, não no sentido de que esposa um extremo contra outro, mas, antes, de que está inclinado a levar qualquer contraste até os seus dois limites. Se pode algumas vezes ser acusado de "querer as coisas explicadas com todas as letras", jamais pode ser acusado de não notar que o branco é branco e o preto é preto. Portanto, se "cristianismo" não fosse um termo teológico para designar respeitabilidade, benevolência e senso comum, mas significasse um convite para uma perigosa aventura entre as cristas e abismos da alegria e sofrimento humanos, um dramaturgo poderia ser um cristão. Vivendo perigosamente, encontrá-lo-íamos onde quer que os perigos para a alma fossem maiores, o que equivale a dizer que ele nunca se desviaria do que humanamente constitui os pontos sensíveis da doutrina cristã.

Significará a parábola do filho pródigo que é melhor ser mau, para que mais tarde possamos colher a safra de arrependimento? A apologética oficial, sobre este ponto, parece simplesmente inábil. É preciso um DOSTOIEVSKY para explorar e apresentar a realidade humana, e, quando um DOSTOIEVSKY o faz, pode-se notar que ele se aproxima muito mais da afirmação "Sim, *é* melhor ser mau" do que qualquer eclesiástico seria capaz de fazer. Isso é um resultado da extrema imparcialidade e franqueza de um artista, bem como de sua fidelidade aos fatos da experiência. O mesmo se pode dizer de TIRSO DE MOLINA e de CALDERÓN. Há algo de assustador, sem dúvida, na maneira como eles penetram tão sinceramente em tudo o que é pecaminoso e corrupto. Mas suas peças seriam muito insípidas se o não fizessem. Não é possível ter tudo ao mesmo tempo. Ou as peças teológicas são enfadonhas porque os seus autores se mantêm alheios às experiências sobre que escrevem, ou se tornam fulgurantes porque os seus autores apresentam não só a idéia, mas aquilo com que ela entra em conflito — e tudo isso em termos de energia humana, especialmente o pecado. Em todas as peças existe destrutividade de alguma espécie, mas a destrutividade vista como pecado tem sua própria dramaturgia, como *Macbeth* e *Fedra* testemunham tão opulentamente. Para o dramaturgo cristão, o pecado representa uma oportunidade suprema.

Se o cristianismo não é um método razoável de tratar o mundo sensível, mas um modo arrojado, temerário, até irrefletido de tentar fazer frente a um mundo caprichoso, opaco e recalcitrante, então justifica-se de certo modo que o dramaturgo cristão examine as doutrinas extravagantes e os casos extremos. A doutrina da graça significará apenas que as boas obras são insuficientes para salvar-nos? É essa a maneira convencional de pôr a questão — tão inexpressiva quão delicada. Humanamente falando, o que se entende por doutrina da graça? A desproporção entre a infinita misericórdia divina e as finitas ações humanas — uma desproporção de tal modo pasmosa que só uma lenda extravagante pode sugeri-la. Pensemos num homem que tenha cometido todos os pecados concebíveis. O poder da cruz será suficiente para salvá-lo? Nenhuma lógica nos convencerá de que sim. Teríamos de "ver para crer". Teríamos de ver a sombra da cruz baixar sôbre ele. Algo desse gênero é o que eu imaginaria no espírito de CALDERÓN quando escreveu *La Devoción a la Cruz*. Até o livre-pensador GEORGE HENRY LEWES ficou escandalizado ante o que ele podia apenas conceber como um convite ao assassínio e ao incesto. Mas se essa peça fosse um convite dessa natureza, então o mesmo poderia dizer-se da absolvição na confissão semanal. Não será o cristianismo plausível? Eis o gênero de pergunta pelo qual os espanhóis não se sentiram intimidados. Se as peças espanholas não foram escritas por incrédulos, só poderiam ter sido escritas por homens que pensaram que suas mais sagradas crenças deviam caminhar sem a proteção de agradáveis plausibilidades. Na nossa era de "relações públicas", isso será ainda inteligível? Deve-se fazer um esforço para imaginar um estado de alma em que não se procure ocultar dificuldades, evadir problemas, sugerir que os ajustamentos são sempre possíveis ou que as decisões nunca são necessárias, mas em que, pelo contrário, haja prazer na exposição de dificuldades, no destemido confronto do implacável, na escolha da menos impossível de duas impossibilidades. Realizando tal esforço, imaginamos um estado de alma próximo da grande dramaturgia, em que grandes idéias, ainda que implausíveis, desempenham um grande papel.

O DRAMA ALEMÃO

A dramaturgia medieval e a espanhola não provocaram grande escândalo: foram ignoradas. O "drama de idéias", que despertou um ressentimento tão causticante que ainda é reavivado toda vez que uma peça com idéias é produzida, é o drama moderno, a partir de LESSING e SCHILLER.

Há muitas razões para isso. Uma é que as idéias, daí em diante, não gozam de privilégio eclesiático. São "idéias", como tal expostas a nu e sem poderem continuar apresentando-se como justas e sacrossantas razões. Mas esse fato faz parte de um contexto muito mais amplo. Ao passo que as idéias da dramaturgia dos séculos XVI e XVII favoreciam o regime vigente, as idéias dos grandes escritores do século XVIII, quando não positivamente revolucionárias, tendem para a dissidência, o descontentamento, a reforma. Hostis aos interesses dominantes, esses escritores só podiam suscitar uma hostilidade correspondente nas classes dominantes, seus parasitas, amigos e admiradores. O que é muito simples de perceber, posto nesses termos. Só mais tarde, quando os "interesses dominantes" ficaram mais difusos e menos acessíveis à sua identificação como tal, é que a moderna situação teatral ficou menos fácil de reconhecer.

É uma situação problemática, visto que o dramaturgo está antecipadamente privado do que SHAKESPEARE e MOLIÈRE tiveram: um público nacional. Um teatro que vê desfavoravelmente o que a nação está fazendo dirige-se apenas, implicitamente, à parte insatisfeita dessa nação. Isso é equacionar a questão em termos políticos. GEORG LUKACS definiu-a em termos estético-sociais, num longo ensaio que publicou em 1914, no qual dizia que até o século XVIII o drama se desenvolvia naturalmente fora do teatro, ao passo que, daí em diante, ofereceu-se ao teatro como um meio pelo qual o teatro poderia ser melhorado. Os modernos poetas dramáticos estão todos "acima do teatro". Podem descer até ele e sondá-lo de dentro para fora. Ou podem esperar que ele suba até o nível onde se encontram. Mas não são homens de teatro, à maneira de MOLIÈRE, cuja obra teatral *resultou ser* grande literatura.

LESSING e SCHILLER são os primeiros dramaturgos mundiais dessa nova fase. Suas obras mostram o desgaste da nova situação que, por certo, não era das mais salutares. Quando têm de optar entre literatura e teatro, escolhem a primeira. Por outro lado, suas obras são "dramas de idéias" na grande tradição e não se reduzem a grosseira propaganda ou simples monólogo. *Natã, o Sábio* converteu-se numa peça má e "admonitória" na tradução inglesa porque se perdeu a qualidade da linguagem de LESSING. No alemão, Natã não é apenas um porta-voz de sólidas noções, não apenas um simpático tio não-ariano. Sua voz é a de um homem que sofreu. Suas afirmações provêm do outro lado da tragédia. E o que, noutras circunstâncias, seria uma enfatuada retidão se converte numa sabedoria duramente ganha; o que é dramático.

Assim como o "drama de idéias" hispano-católico se salva por um forte e positivo sentido de pecado, também o "drama de idéias" alemão se salva por ser consideravelmente menos piegas e imparcial do que parece. LESSING talvez tivesse em mente afirmar, como se diz que foi sua intenção, que o cristianismo, o judaísmo e o islamismo são todos igualmente bons, mas, no fim, esse filho rebelde de uma família de pastores faz o cristianismo *menos* bom do que as outras duas religiões. Chame-se a *Natã, o Sábio* uma peça eivada de preconceitos e impulsiva, mas não se lhe chame doutrinária e superabstrata. Mesmo a parábola dos anéis, que é o centro da peça, não afirma o que se espera que ela afirme. A inferência não é que todas as três religiões são igualmente boas e têm um *pedigree* igualmente válido, mas que cada um dos *pedigrees* poderá ser permanentemente incerto. Assim é melhor guiarmo-nos pelos resultados: "por seus frutos as conheceremos". A peça dirige-se a cristãos: diz-lhes que se comportam muito mal — pior do que os maometanos e judeus — e que deviam corrigir-se. Considerando de que modo grosseiro até os modernos dramaturgos têm subestimado a dinâmica do anti-semitismo,* é de surpreender com que discernimento infalível LESSING escolheu o tema da primeira peça de idéias modernas. . . e alemã! Escrever em 1764 uma peça que pode logicamente ser proibida como subversiva em 1933 é uma proeza que os praticantes mais recentes poderiam olhar com inveja retrospectiva.

Também SCHILLER esteve em apuros, por diversas vezes, com os nazistas, mas, por outra parte, pode-se dizer, de modo geral, que foi acolhido maternalmente pela burguesia. As filhas dos lojistas alemães imaginam-se Joana d'Arc nos versos de *A Donzela de Orleães,* de SCHILLER. O verso do Marquês de Posa no *Don Carlos,* "Sire, dai-nos liberdade de opinião", poderia tornar-se subversivo no regime de Hitler; contudo, o Marquês era um "idealista" de um estro tão etéreo que qualquer comunista pode "classificá-lo" e refutá-lo com um punhado de frases contundentes e "realistas".

O caso de Posa é crucial. Do que pensarmos a seu respeito poderá justificadamente depender o que pensamos sobre SCHILLER e o moderno "drama de idéias" em geral. Se *Don Carlos* foi escrito, como supõem muitos admiradores e não-admiradores de SCHILLER, para celebrar a retidão das idéias de Posa, então a peça perde o direito às suas pretensões de grandeza não tanto porque essas idéias são vulneráveis, mas porque a peça, assim concebida, não passa de um melodrama, tendo Posa por herói e Filipe II por vilão. Realmente, *Don Carlos* só pode ser lida dessa maneira por pessoas dispostas a serem arrebatadas pela eloqüência das falas individuais, a tal ponto que desprezem todos os fatores que se lhes contrapõem, particularmente os não-falados. Com efeito, é o maior erro que pode ser cometido na crítica dramática citar uma personagem na pressuposição de que deve estar falando pelo autor; o segundo maior erro é supor que a personagem se define unicamente por suas próprias falas e não pelas falas de outros ou, ainda mais importante, por suas próprias ações. Se o hábito de citar trechos brilhantes não tivesse colocado a crítica fora de combate, ter-se-ia visto que as palavras de Posa são contraditadas, de uma ponta à outra, por suas ações. Ele é um idealista que não vive de acordo com seus ideais, um altruísta arruinado pelo egoísmo. E nisto, assim como no fato dele ser muito melhor na declamação de sentimentos edificantes sobre a sociedade do que na compreensão dos seres humanos, Posa constitui um retrato clássico de O Idealista. Dentro desse quadro, a circunstância de Posa exprimir grandes pensamentos que sentimos serem os do autor só ganha em causticidade. Mas, quanto a isto, o que poderia ser mais pungente do que a participação de Filipe no grande encontro? O tato, o comedimento e o calor humano desse "vilão" estão em contraste acentuado com o entusiasmo meramente ideológico do "herói". "Entusiasmo" é de fato a palavra, com a sua conotação setecentista de fanatismo. A palavra alemã é *Schwärmerei*, e Filipe sabe com quem está falando, quando diz a Posa, cortesmente: — *Wunderbarer Schwärmer!* (Que extraordinário entusiasta!)

---

* Por exemplo, BRECHT em sua *Ascensão Resistível de Arturo Ui.*

Não se trata de que Filipe seja o herói e Posa o vilão. Tal disposição das coisas produziria um melodrama paradoxal, mas um melodrama, em todo caso. O que torna o encontro entre Filipe e Posa (Ato III, Cena 10) uma das maiores "cenas de idéias" de toda a literatura dramática é precisamente o fato do autor estar dos dois lados. Em ambos os lados, não num ou noutro. Não estar num ou noutro lado é conseguir um desprendimento tão gélido que só poderia levar ao total divórcio entre o público e o drama. Estar em ambos os lados é investir os próprios sentimentos nas duas partes e, depois, ser torturado no entrechoque de dois conjuntos de sentimentos. As opiniões de Posa estão "certas", e SCHILLER "crê nelas", mas seriam viáveis no tempo de Filipe? Filipe baseava sua opinião na "necessidade" e, afinal, não estaria também ele "certo", dado que *não* teria sido possível passar do absolutismo do século XVI para o iluminismo do século XVIII por meditação?

Têm sido muito citados os anacronismos de SCHILLER. Talvez ele não devesse, em primeiro lugar, atribuir idéias do século XVIII a um nobre do século XVI? Historicamente, a proposição é bastante absurda. Paradoxalmente, porém, a ficção permite a SCHILLER dramatizar a História e sua tensão perene entre liberdade e necessidade. Todas as inovações são impraticáveis até o instante em que se concretizam. Filipe II não compartilhava da absoluta certeza da crítica moderna de que as opiniões de Posa só muito mais tarde se converteriam em política prática: por conseguinte, não poderia rejeitá-las como absurdas com *esse gênero* de justificação. Mas, por outra parte, Posa não o defronta a meio caminho, opondo razão contra razão. Age como se o quisesse arrasar com uma retórica esplendorosa, o que foi subestimar o seu adversário e fugir ao conflito imediato. De acordo com o caráter da personagem, Posa não está tentando, realmente, persuadir Filipe: está fazendo o que os idealistas fazem — celebrar sua própria superioridade moral. Tivesse Posa conseguido mais do que causar uma impressão pessoal, então, SCHILLER teria de deixar que Filipe fosse vencido, ou fá-lo-ia um vilão de tal monta que de maneira alguma seria acessível à razão. De um modo ou de outro a cena sofreria. Tal como SCHILLER a escreveu, é exatamente o que tal cena devia ser.

SHAW

A expressão "drama de idéias" tem sido aplicada vagamente e, muitas vezes, com sarcasmo, à obra de todos os grandes dramaturgos modernos, de 1850 em diante. Na acepção em que se toma — a de que esses autores foram, principalmente, propagandistas de alguma "causa" efêmera — não tem, usualmente, qualquer aplicabilidade. *Casa de Bonecas* não é uma peça de propaganda em favor do sufrágio feminino. *Espectros* não estava essencialmente preocupada com a sífilis. Mas, evidentemente, as idéias modernas participaram abundantemente das peças de IBSEN, por vezes para serem representadas como idéias nobres, outras vezes como falsas, sempre coordenadas com o enredo, personagens e tema, na maneira tradicional.

Tal como SCHILLER tem sido considerado o representante primitivo de um Iluminismo de que ele foi, de fato, um crítico, assim IBSEN também foi tomado como o paladino natural dos liberais vitorianos, a quem ele, de fato, sempre combateu. O que é original em IBSEN é o conjunto de idéias afirmadas por meio do intelecto, mas não assimiladas na vida de quem as afirma. A Sr.ª Alving é a mulher esclarecida da sua época, e o que

Ibsen nos mostra é que as novas idéias estão somente na cabeça dela, enquanto os espectros das velhas idéias se arrastam no seu coração. As pessoas pensam que acreditam em novas idéias, mas são movidas, especialmente em momentos de crise, pelas antigas idéias. Partindo dessa contradição, Ibsen está em condições de criar um novo teatro de idéias. Encontrara um estado de coisas tão rico em contradições quanto o confronto de Filipe e Posa no *Don Carlos*.

O moderno teatro sério será superintelectual? Depois da geração de Ibsen, três nomes têm sido citados com mais freqüência do que quaisquer outros como prova de que é: Shaw, Pirandello e Brecht. Todos os três usaram o pensamento inconvencionalmente numa forma de arte em que não é visto com bons olhos, pelos críticos, o seu emprego mesmo convencional.

É possível que a origem de todo o rancor sobre as idéias na dramaturgia tenha sido Bernard Shaw. Em suas peças, todo mundo observou que "as pessoas apenas falam". O que, por si só, já constitui uma definição popular do drama de idéias. Um pouco mais elaborada, a opinião popular dirá ainda que Shaw criou um novo gênero: o teatro só de idéias e nada mais. E, para sermos justos, ele abordou esse "gênero" nalgumas peças, tais como *Misalliance* e *Getting Married*. Essas peças, como Shaw explicou, são "dissertativas": dão aos seus principais tópicos uma irradiação intelectual. Jamais um dramaturgo decidira reunir uma porção de gente, sentá-la em cena e fazê-la falar sobre a vida em geral. E, depois de Shaw, nunca mais um dramaturgo conseguiu repetir o método. As raras tentativas de outros (como J. B. Priestley) para escreverem "teatro shawiano" fracassaram. Por quê? Citar apenas "menor talento" não serve como explicação. Eram melhores as idéias de Shaw? Mais prementes? Melhor tratadas? Deve existir alguma coisa de positivo na resposta a cada uma dessas perguntas, mas, certamente, a principal resposta é que as peças de Shaw nunca foram tão inteiramente dissertativas quanto ele próprio poderá ter pensado. O fato de estarem salpicadas de anedotas, que ninguém poderia deixar escapar, não era apenas uma questão de desafogo cômico; era o sintoma externo de uma realidade interior: o fato de que Shaw, por mais intelectual ou sociológico que se mostrasse, nunca perdeu de vista o ritmo, o estilo, o *ethos*, o universo do teatro cômico.

Esse fato constitui a chave para "Don Juan no Inferno" (*Homem e Super-homem*, Ato III). A quantidade de idéias nessa cena e a densidade dessas idéias poderão muito bem dar a impressão de que nada existe nela *senão* idéias. Contudo, se tudo o que Shaw pretendia era enunciar suas idéias, para muito pouco precisaria de Ana e seu pai. Bastaria escrever um debate entre Don Juan e o Diabo. O Comandante tampouco é *mero* desafogo. Ele e Ana preenchem o que, finalmente, reconhecemos ser uma concepção (melhor, uma visão) total da vida que imperativamente os reclama.

E o diálogo entre o Diabo e Don Juan será um debate? Não será antes uma paródia de um debate, em que Shaw pôde caricaturar as elegâncias do decoro parlamentar com um humor refinado? Tanto as palavras *debate* como *discussão* não lhe fazem justiça, porquanto o diálogo contém um elemento dinâmico que nenhuma das duas palavras sugere. Shaw colocou o Diabo na defensiva — um feito notável e não dos menos brilhantes entre as muitas e brilhantes inversões de suas peças. É um Diabo quase implorativo, em face do seu homem. Don Juan, por seu lado, pode-se permitir ser audaciosamente peremptório, até acusador. É sua a iniciativa em relação ao Diabo, tanto quanto é de Posa, ao falar com Filipe II, e também agora o desrespeito tem uma finalidade, embora diferente da de Schiller. Em suma, em vez de debate ou discussão, temos um drama: um conflito de opinião é formado por um conflito de caracteres que não pôde ser deduzido das próprias opiniões. O Diabo é, de fato, uma das melhores criações de Shaw: o arquétipo da "moderna pessoa oculta". Quanto à ação, gira em torno de um único eixo, a questão de saber se Don Juan permanecerá ou não no Inferno. Mas é quanto basta para o intento e *é dramática*, ainda que de um modo sumamente rudimentar — à semelhança, diríamos, da Ação de *Esperando por Godot*.

Brecht disse das personagens de Shaw que o seu patrimônio mais precioso era um conjunto de opiniões. Em defesa de Shaw dever-se-ia replicar não que isso seja falso, mas que era essa, freqüentemente, a intenção manifestada pelo próprio Shaw. Tal como em Ibsen, esse "drama de idéias" é, entre outras coisas, um reconhecimento de que vivemos numa sociedade de idéias, num grau jamais conhecido na história, uma sociedade fremindo de teorias e explicações, uma sociedade criada para conhecer tôdas as teorias e explicações — ou, o que talvez propicie a melhor sátira, para semiconhecê-las. Ibsen, em momento algum, foi mais verdadeiramente o autor de diagnósticos sociais do que ao apontar um dedo para os livros da Sr.ª Alving, aquêles livros que tinham profundamente chocado o Pastor Manders e tinham esclarecido a Sr.ª Alving... em parte. Tôda a época da educação moderna ali se encontra e tôdas as nossas bibliotecas de "livros de bôlso", subministrando-nos as melhores e mais brilhantes idéias em todos os domínios. Era um assunto que Shaw podia trabalhar melhor que Ibsen, visto que a meia-cultura e as modas intelectuais, o pedantismo, o sabe-tudismo, são temas naturais da comédia. Quando Shaw retrata o porta-voz da medicina científica em *The Doctor's Dilemma*, não está inventando tanto o seu próprio drama de idéias como divertindo-se com o drama de idéias *dêles*, a representação que *êles* dão perante o mundo. E se Ibsen troçou impiedosamente dos ibsenistas fanáticos, como Gregers Werle, Shaw ridicularizaria implacàvelmente os "discípulos de Bernard Shaw".

Essa categoria é muito mais vasta do que o exemplo de Louis Dubedat (em *The Doctor's Dilemma*) poderia sugerir. Pois entre os discípulos de Bernard Shaw estão todos aquêles ironistas melífluos e de língua afiada que perpassam em suas peças, expondo os impostores vazios e tagarelas. Superficialmente, pode parecer, apenas, que Shaw está identificado com os ironistas e que, ao colocá-los no centro de suas peças, inverteu a estrutura tradicional da comédia, a qual tinha um velhaco ou um tonto como figura central. Mas, pelo menos, muitas das comédias de Shaw e, entre estas as melhores, resultaram tradicionais no fim de contas, quando o ironista mostra ser um impostor. Bluntschli, em *Arms and the Man*, é disso um exemplo. Durante a maior parte da noite, êle é um ironista em face de dois impostores românticos, Raina e Saranoff, e o escárnio abate-se sôbre êstes. Mas, no final, é êle quem provoca o riso, e Bluntschli acaba revelando-se também um romântico e um impostor. Também Jack Tanner, em *Man and Superman* (*Homem e Super-homem*), faz todo o mundo parecer hipócrita e idiota, graças a suas perspicazes e humilhantes observações sôbre os erros e pretensões da gente que o cerca, mas suas vitórias são apenas verbais, e quando a realidade se impõe Tanner demonstra ser um tolo — primeiro, na questão das relações de Violet com o casamento, no Ato I, e, depois, na questão de suas próprias relações com o mesmo, no final da peça. O que começa como uma exibição de brilhantismo, que tudo arrasta à sua frente, é finalmente exposto como uma sagacidade totalmente ineficaz. As muitas idéias revolucionárias de Jack Tanner, correntemente tidas como *as idéias* de um dos mais célebres exemplos de teatro de idéias, são realmente expostas a uma luz negativa.

Devemos também distinguir entre as muitas idéias que aparecem *numa* peça de Shaw e a idéia única, que é a idéia *da* peça. Mesmo esta não é aquilo que parece ser à primeira vista. A idéia de *Arms and the Man* parece ser, no comêço, que é possível encontrar em homens como Bluntschli, que vêem sempre a realidade prosaica subjacente, um antídoto para as ilusões românticas. Mas a peça, na realidade, estrutura-se no sentido de uma idéia mais interessante, a saber: mesmo aquêles que vêem para além de certas ilusões são também ludibriados por outros. Assim, a vida não consiste em dois sólidos blocos, um chamado Realidade, o outro Ilusão, mas em realidades e ilusões misturadas ou, se preferirmos, "caixas chinesas" uma dentro da outra — uma ilusão dentro de outra ilusão. A idéia de *Man and Superman* parece, no comêço, ser a de que as noções antiquadas de um Ramsden ou de uma Sr.ª Whitefield estão sendo esvaziadas e destruídas pelo radicalismo de Tanner. Essa idéia produziria a espécie de peça esquerdista de propaganda que muitos desejariam ver escrita por Shaw, mas que êle se recusou obstinadamente a fazer. Subentendida na peça social está a peça biológica. A argúcia de Tanner jaz na superfície. A de Anne Whitefield é a da própria vida, com seus ardis mais profundos e menos palavras... Se falarmos da idéia de uma peça de Shaw, teremos de falar também da idéia subentendida na idéia. O padrão total revelar-se-á então em tôda a sua dramaticidade.

PIRANDELLO

Se a palavra que associamos a Shaw é "idéias", a que associamos a Pirandello é "cerebral", pois o prestígio do autor italiano não resultou apenas dêle ter uma noção (essa aparência é realidade), mas de a glosar em todos os tons, sendo incapaz de a deixar sozinha. É isso, creio eu, o que a palavra "cerebral" pretende exprimir e, para tratar da questão, deve-se partir do princípio de que a aparência *não é* realidade, visto que LUIGI PIRANDELLO parece cerebral e tem-se vontade de indagar se ele realmente o foi.

Se ser cerebral é pensar sem sentir, não é possível aos seres humanos serem inteiramente cerebrais e a pergunta deve ser reformulada assim: PIRANDELLO será *indevidamente* cerebral? Haverá *excessivamente pouco* sentimento em sua obra? O fato dêle ser incapaz de deixar sua idéia sozinha sugere o contrário, pois a obsessão não é um fator "friamente intelectual", mas um candentemente neurológico. Serão as pessoas que conheceram PIRANDELLO em segunda mão, através de maus críticos ou más traduções, que o julgam "cerebral"? A primeira coisa que qualquer leitor sensível notaria em sua obra não é a abstração de pensamento, mas um fremir de nervos. E se seguirmos essa pista, verificamos que PIRANDELLO, mais ibsenista do que SHAW jamais foi, reteve a imagem ibseniana do homem moderno como sofredor neurótico, mas, ao revê-lo, aprofundou a sombra da doença mental. O seu ponto de partida não é a filosofia, mas a perturbação emocional — e não a *teoria* da perturbação emocional, como sucede em tantos autores pós-freudianos, mas o fato concreto — em resumo, a emoção, a perturbação.

Nas três peças de PIRANDELLO que ingressaram no repertório mundial. *Seis Personagens em Busca de Autor, O Imperador* (*Enrico IV*) e *A Cada Um Sua Verdade*, as principais personagens estão perturbadas até o mais profundo de seu ser. Se, em todo caso, não reconhecemos isso de imediato, é porque nas peças atuais essas perturbações estão rotuladas para orientarem-nos, ao passo que em PIRANDELLO talvez jamais consigamos descobrir qual é a dificuldade, com ou sem rótulo. Em *A Cada Um Sua Verdade*. o fulcro da estória é que os problemas psíquicos estão por solucionar — os problemas psíquicos, não apenas as identidades legais. A natureza humana deve ser vista, diz-nos o autor, não como um problema, mas como um mistério; PIRANDELLO faria que olhássemos os problemas dos Ponzas e das Frolas com a reverente caridade da religião, em vez do microscópio inquisitivo e inquisitorial da ciência médica. Apesar disso, nos dois principais relatos do que aconteceu — um, dado pela *Signora* Frola, outro, pelo *Signor* Ponza — são

fornecidas as anamneses de uma perturbação mental que evolui no sentido da psicose declarada. Uma história é a de um homem de tal maneira incapaz de suportar a idéia de ser privado da companhia de sua esposa, que teve de acabar considerando que ela estava morta. A outra é a de uma mulher de tal maneira incapaz de suportar a morte de sua filha que teve de acreditar que outra moça era sua filha, a qual não morrera, realmente. Em ambos os casos, o tema é a ilusão provocada por um trauma de privação. Os traumas dessa espécie parecem estar no âmago das coisas para PIRANDELLO, e essa é uma das razões por que sua obra é dramática. O teatro é chocante porque a vida é chocante.

Como evoluiu PIRANDELLO desses traumas para um tipo de drama a que o mundo chamaria cerebral? É uma questão da espécie de significado que ele extraía do material ao seu dispor. Neste ponto, IBSEN não poderia dar-lhe a resposta. Para IBSEN, o homem era neurótico. Isso foi surpreendente para os seus primeiros públicos, mas não o impediu de escrever dramas que eram morais à antiga maneira. Para PIRANDELLO, só existe uma espécie muito especial de ética: a da compaixão em face da impossibilidade. A neurose do homem é considerada limítrofe da psicose e, ocasionalmente, mergulhando nela de cabeça. Embora o homem possa sentir compaixão, ele é, acima de tudo, não um ser moral, mas patológico. Contudo, a patologia não desperta em PIRANDELLO qualquer interesse clínico. Pelo contrário, afunda-o em desespero sobre a própria existência, em angústia metafísica

Um esquizofrênico não se comunica conosco, nem nós com ele. A sua realidade é não só complexa, mas, de algum modo, fora dele, perdida: "foi-se". Essa irreconhecibilidade e inacessibilidade constituem, para PIRANDELLO, a condição humana em geral. O que não deixa de ser uma proposição filosófica; mas, antes de o ser, é a "impressão" que a vida lhe causou, uma impressão chocante, angustiosa. Os críticos biográficos falaram da esposa psicótica de PIRANDELLO, mas nada do que pudesse ser descoberto a respeito da senhora explicaria como o próprio Mestre acabou pensando que a condição dela era, num sentido profundo, a da raça humana em geral; e muito menos como poderia êle dar a semelhante "proposição infundada" uma vibração que encontrasse acolhimento no público mundial.

A situação existencial é aterradora. Como sondar o seu significado? Para semelhante tarefa, tudo o que homem tem à sua disposição são palavras e pensamentos. Assim, o homem pirandelliano, como outros homens, recorre às palavras e aos pensamentos. Passam e repassam em seu cérebro para gerar outro terror, outra vertigem. O intelecto do homem, a única coisa a que ele pode recorrer para a explicação das coisas, sejam quais forem, bem como para a explicação de sua própria angústia, não o ajuda — e assim se converte em mais uma e mais desesperadora fonte de sofrimento. O pensamento chamou a si a tarefa de descobrir a realidade oculta sob a aparência. Fracassou. Só possuímos aparência, e devemos aclamá-la, zombeteiramente, desesperadamente, como realidade. A "pequena lição filosófica" de PIRANDELLO ensina pouca filosofia. O que nos ensina é mais e menos do que filosofia, simultaneamente: terror, miséria, desespero. A visão de PIRANDELLO é a de MATTHEW ARNOLD em "Dover Beach" — um espetáculo de exércitos ignorantes entrechocando-se de noite. ARNOLD fala no poema sobre a maré que traz a eterna nota de tristeza:

> . . . Sófocles, há muito, tempo,
> Escutou-a no Egeu. E ao seu espírito levou
> As túrbidas marés do sofrimento humano. . .

PIRANDELLO escutou o rumor dessas marés e, numa época chamada não-trágica, captou novamente a nota eterna de tristeza, voltando a conferir-lhe a turbulência da antiga tragédia.

BRECHT

A questão que o nome de BERTOLT BRECHT suscita é mais a de propaganda do que de pensamento como tal; mas dificilmente se pode analisar a propaganda isolando-a das idéias propagadas. Para começar, as pessoas que se declaram adversas à propaganda na arte apenas se opõem, quase sempre, à propaganda "do outro lado", resultando que a "do nosso lado" não é propaganda coisa nenhuma, mas toda a Verdade e nada mais que a Verdade, jorrando, desinteressada e intacta, da boca de Deus ou de um dos seus muitos e solícitos vice-gerentes. Visto que existe, correntemente, essa falta de sinceridade na discussão deste assunto, torna-se necessário afirmar o que deveria ser óbvio: que todos nós gostamos e aprovamos a propaganda (dado um mínimo de eloqüência) quando estamos de acordo com ela e, inversamente, nenhum de nós gosta da propaganda (por mais eloqüente que seja) de uma causa que nos é antipática.

A razão por que existe um problema já foi sugerida: é que o público moderno está dividido, e os escritores pertencem a uma "intelligentsia" que constitui uma entidade secional e dissidente. É desorientador para os modernos afirmar "toda a arte é propaganda", pois a maior parte dos exemplos que darão — ÉSQUILO, DANTE, o teatro medieval, a dramaturgia espanhola, as histórias de SHAKESPEARE — constitui "propaganda" em nome de todo um sistema social de que eles foram produtos e ao qual se dirigem, ao passo que a palavra "propaganda" o que atualmente sugere é, precisamente, as opiniões de alguns de nós e não de outros — tivéssemos "nós" vencido "os outros", a necessidade de propaganda do nosso grupo cessaria. A procura de um teatro dirigido a um público hostil ou dividido é um fenômeno moderno.

Teoricamente, o escritor desse gênero de teatro de propaganda teria uma opção. Poderia dirigir-se a uma parte ou outra do público dividido: poderia pregar aos convertidos ou procurar atrair os pagãos. Na realidade, é diminuta a parcela de teatro propagandista dirigido diretamente aos "pagãos", mas uma grande parte é endereçada àqueles que se acredita estarem indecisos sobre o lado que devem escolher. No nosso tempo, o caso clássico é o do liberal da classe média, perguntando a si mesmo se pode abandonar seus antecedentes conservadores e aderir à esquerda progressista. Uma peça sobre esse tema (*Trial of a Judge*, de STEPHEN SPENDER, é um exemplo) dirige-se em primeiro lugar aos outros liberais da classe média do público, mas também seria grata (poder-se-á supor) às hostes esquerdistas a que o liberal está aderindo. Quer dizer, SPENDER podia esperar dirigir-se tanto aos convertidos como aos que estão prestes a converter-se. E embora não possa ter grandes esperanças de reter os inconvertíveis em suas poltronas, o ruído que eles fazem ao sair pode ser levado em conta para criar um escândalo; e o escândalo é suscetível de interpretar-se como uma virtude, se não como uma vitória.

Usei a palavra "conversão" deliberadamente, visto que, ante um público dividido, a peça de conversão é, inevitavelmente, o gênero principal de teatro propagandista. Na década de 1930, as peças de conversão eram produzidas em grande número; até BRECHT escreveu um par delas. De modo geral, BRECHT tinha mais altas finalidades. Observara o "didatismo" de épocas passadas, o de ÉSQUILO, da Idade Média, dos espanhóis, as histórias de SHAKESPEARE, e *tinha* notado que nenhuma dessas categorias dramáticas pretendera convencer ninguém a mudar de uma posição para outra. Pelo contrário, partiam do princípio de que, para uma comunidade e uma época, seus principais objetivos já estavam realizados, e eles celebravam esse cometimento. Ora, supondo que o que aconteceu na Rússia em 1917 foi paralelo à consecução da democracia na antiga Atenas, do catolicismo na Idade Média, da monarquia Tudor na Inglaterra renascentista? Se o comunismo soviético fosse a "idéia cuja hora chegou", então nenhum exército poderia resistir-lhe... nem à sua dramaturgia. BRECHT apostou que assim era, tal como o hipotético descrente de PASCAL apostou na existência de Deus. E quanto se candidatava a ganhar! Se as reivindicações do marxismo fossem válidas, então não só o marxismo seria a filosofia do nosso tempo, mas também ofereceria uma compreensão cientificamente garantida de todas as épocas anteriores. Através de tal conhecimento, BRECHT seria o primeiro dramaturgo de envergadura na história que compreendera a história, o primeiro grande dramaturgo que, ao gênio individual, podia acrescentar um conhecimento certo e autenticado do homem e da sua sociedade. Exprimi-me em termos vivos, não para escarnecer de BRECHT, mas para conceder que quem aceitou BRECHT pelo seu valor nominal poderia muito bem pensar que ele tinha mais a oferecer que qualquer outro dramaturgo vivo ou morto. Quando vivi entre os íntimos e adeptos de BRECHT, percebi ser exatamente isso o que eles pensavam.

E BRECHT gostava de supor que o inverso também era verdade. Certa vez, disse ele que, se o comunismo soviético não vencesse, suas obras não teriam futuro. Talvez isso constitua uma tautologia, pois faz parte da doutrina do comunismo soviético que o comunismo soviético vencerá, *inevitavelmente*.

Se tal não acontecesse, então seria falso, e para os verdadeiros crentes isso seria o fim de tudo, e no "tudo" incluem-se as obras de BRECHT.

Historicamente, BRECHT difere de ÉSQUILO e dos outros num aspecto óbvio. Ele apostou no futuro, onde os seus predecessores edificavam sobre o passado. E o elemento especulativo introduz uma nota histérica.

Convém recordar que autores péssimos podem ganhar proeminência aderindo a poderosos movimentos políticos. A década de 1930 produziu dúzias de dramaturgos e críticos progressistas que jamais poderiam ter sido apenas dramaturgos e críticos. Cavalgaram o que eles esperavam que fosse a onda do futuro e o que certamente era a onda daquele efêmero presente. Se nenhum exército pode fazer frente à idéia, também nenhum público pode resistir à peça (poema, novela, artigo crítico) em que a idéia é celebrada. Era esse o cálculo. E BERTOLT BRECHT propôs-se ser não só um grande escritor, mas O Escritor do Futuro.

Essa intenção só em parte é relevante para este capítulo sobre o pensamento, visto que o teatro propagandista contém muito menos pensamento que a outra dramaturgia. A tendência de qualquer drama que celebre a avidez do dramaturgo em cavalgar a onda do futuro é para a aceitação irracional, na disposição de ânimo de uma multidão manifestando-se em frenéticos aplausos. Se é "teatro de idéias" terminar uma peça com proletários cantando "Ou Tudo ou Nada!" ao som de empolgante música, então o teatro de idéias é o teatro da demagogia. E, de fato, muito do que tem sido classificado como teatro de idéias — ou até como teatro épico — não passa disso.

Mas as famosas teorias dramáticas de BRECHT representaram uma tentativa não só de substituição do teatro comercial ou capitalista, mas de fornecimento de um teatro propagandista e anticapitalista *de uma espécie mais intelectual*. Em suas primeiras formulações, foi precisamente definido como um teatro de pensamento, não de emoção, de instrução, não de prazer. Era como se BRECHT tivesse adotado o lema de seu colega mais velho, GEORG KAISER: "A cabeça é mais forte do que o coração".

Os resultados não foram insignificantes, sob qualquer ponto de vista. Escrita no velho estilo, *A Mãe* teria sido uma peça inteiramente diferente. Submetido ao "tratamento de BRECHT", esse "enredo convencional" é cuidadosamente desvulgarizado. Não há uma tentativa direta de captar a simpatia do espectador, para fazê-lo sentir que também está sendo convertido; nem o desejo de "ensinar" é embaraçosa e hipocritamente camuflado. BRECHT está pronto a admitir, até este ponto, o didatismo e a considerar ponto pacífico que ele tem liberdade para usar meios de expressão muito mais completos (mais humor, mais sedução, mais dignidade). KEATS disse que odiamos um poeta que tenha "um desígnio palpável a nosso respeito" e, em *A Mãe*, podemos saudar, com alívio, um propagandista que não tem semelhantes desígnios sobre nós.

Mas por que não tem? Se STEPHEN SPENDER precisou de nós, e todos os dramaturgos esquerdistas da década de 1930 precisaram de nós, a fim de que pudéssemos ser convertidos e apoiássemos a Frente Popular, por que BRECHT não precisou de nós? Porque era muito mais profundamente marxista e via, verdadeiramente, a Revolução como algo inevitável e, portanto, não precisando desesperadamente de convertidos individuais (com os quais, de qualquer modo, era duvidoso poder contar). Pelo contrário, BRECHT pôde incutir a *A Mãe* um sentido da força avassaladora da nova maré da história e, na realidade, da "força de uma idéia cuja hora chegara". Se a estória é a respeito da inevitabilidade da Revolução de 1917, bem, essa revolução *deve* ter sido inevitável, porquanto já ocorrera quando BRECHT escreveu a peça. E se o dramaturgo não tem desígnios a nosso respeito, individualmente, tampouco duvidamos de que ele vê a história passando caudalosamente sobre os nossos cadáveres, se não consentirmos em ser arrastados na corrente.

Fui testemunha visual, certa vez, de um "público dividido", quando *A Mãe* foi representada em Paris pelo Berliner Ensemble, e metade do público aplaudiu de pé, enquanto a outra metade vaiou de pé. E era essa uma obra com o intuito de ser fria e isenta de emoção! Obviamente, enquanto certos sentimentos são esfriados pelo procedimento de BRECHT, outros são aquecidos até o ponto de ebulição. Na verdade, os primeiros são esfriados a fim de deixarem mais combustível para os últimos. O conteúdo intelectual de *A Mãe* é escasso. Essa dose de marxismo poderia ser aprendida, calculo eu, em cerca de vinte e cinco minutos. O que a peça tem para oferecer como prazeres situa-se mais do lado sensual. Se BRECHT tivesse escrito apenas *A Mãe* e as Peças Didáticas (*Lehrstücke*), eu diria que sua obra não era superintelectual, mas o contrário, e que quantos receiam o "teatro de idéias" nada têm a temer dele.

BRECHT foi um dramaturgo intelectual, mas não porque abraçou a filosofia marxista. O marxismo levou-o bem perto, algumas vezes, de um jesuítico "sacrifício do intelecto", um rebaixamento perante a autoridade, uma rendição ao "inevitável" e ao "necessário". Tal como poderíamos dizer (comparando BRECHT com um autor secundário) que o intelecto de GRAHAM GREENE se emprega mais em resistir ao catolicismo do que em esposá-lo, também o intelecto de BRECHT é caracteristicamente empregado no que os doutrinários de ambos os lados poderiam chamar subterfúgio e evasão, mais do que na celebração da verdadeira fé. Seu conhecimento do outro lado assegurou que BRECHT se conservaria mais um dramaturgo do que um propagandista. Com efeito, os "outros lados" sempre demonstraram ser uma tentação e um engodo para ele, exatamente como acontecera a SCHILLER e a SHAW. Um dramaturgo menos talentoso poderia ter criado Posa; mas era preciso um SCHILLER para criar o Felipe II. Um dramaturgo menos talentoso poderia ter criado a Santa Joana shawiana; mas faltava um SHAW para criar tal Inquisidor. Um dramaturgo menos talentoso poderia ter criado um Queijo Suíço ou mesmo uma Kattrin; mas era necessário um BRECHT para criar Mãe Coragem. Na verdade, tão variáveis são os pontos de vista, tão multiformes as suas ironias, que é por vezes difícil afirmar, em BRECHT, qual é "o outro lado". *A Decisão* (*Die Massnahme*) é considerada a sua peça mais dogmática e como tal deve ser lida, sendo a defesa do realista contra o idealista — Filipe II reencarnado como Partido de Stalin, o Marquês de Posa enfrentando sua derrota definitiva como o Camarada "expurgado". Mas se SCHILLER tinha uma simpatia latente por Filipe, o texto brechtiano mal esconde a sua pelo Jovem Camarada. A vida do homem encontra expressão não no sentimento oficial, mas no sentido de interação, no choque entre uma espécie de simpatia e outra. Quando esse entrechoque é dramatizado — como na simpatia conflitante de BRECHT pela cínica Mãe Coragem e por sua heróica filha Kattrin — o melhor teatro brechtiano está escrito. E é um melhor de proporções soberbas.

A DIGNIDADE DA SIGNIFICÂNCIA

A defesa de BRECHT, PIRANDELLO e SHAW — e mesmo de SCHILLER e LESSING — contra a falácia popular seria mais extensa do que eu me atreveria a sobrecarregar a paciência dos meus leitores "impopulares", excetuando o fato de que me habilita a argumentar que nenhum deles, em suas melhores criações, escreveu meras *pièces à thèse*. A *pièce à thèse* — a peça que prova uma tese — seria a mais pura forma de teatro de idéias, se pudesse honestamente ser chamada teatro, pois nela a idéia é a criança mimada e tudo gravita em torno dela. "Provar" uma tese numa peça equivale a fazer batota: tudo o que o autor tem a fazer é marcar as cartas. E concentrar tudo numa finalidade dessa espécie é excluir toda a substância tradicional e imperativa de uma peça.

É bom que a peça de tese exista, pelo menos como uma concepção, visto que pode servir ao mesmo tempo de ponto de referência e de terrível exemplo. Mostra o que acontece ao teatro quando se sustenta que nada mais interessa senão afirmar uma idéia e endossá-la, o que constitui uma versão herética da arte dramática e fatalmente estreita, mesquinha. Tentei mostrar que os grandes dramaturgos, mesmos os acusados de tal mesquinhez, mesmo os por vezes culpados disso, não isolaram em suas melhores obras, dessa maneira, as idéias da experiência recalcitrante, mas, pelo contrário, encontraram o "drama", precisamente, na recalcitrância — isto é, na ação recíproca da idéia e não-idéia, da abstração e da concretização, da teoria e da prática.

Numa peça, o pensamento será o mais importante de seus elementos? Enredo, personagem, diálogo, pensamento: cada um desses aspectos de uma peça tem suas pretensões à primazia, defendidas por escritores de nomeada. Em geral, o motivo parece ser prejudicar as reivindicações de um dos demais aspectos. A famosa promulgação aristotélica da primazia do enredo tinha por alvo aqueles que colocavam a personagem primeiro. Nos tempos modernos, os que desejaram prejudicar as pretensões das idéias (do pensamento, do tema) defenderam freqüentemente a causa do diálogo (estilo, palavras), tomando por lema a afirmação de MALLARMÉ: "A poesia não é escrita com idéias; é escrita com palavras". Pragmaticamente, é possível assinalar que essas polêmicas têm sido muitas vezes salutares. Os modernos investigadores, por exemplo, puderam reabilitar o drama clássico espanhol, em grande parte com a ajuda da defesa aristotélica do enredo. Mesmo assim, defrontam-se com problemas, porquanto o tema é ainda mais importante nas peças espanholas...

Um critério menos polêmico poderia, nessa época, ter suas vantagens. Poder-se-ia perguntar, por exemplo, se os vários aspectos de uma peça são concorrentes, de fato. O enredo é o domínio *do que é feito* e *do que acontece*. A personagem é o domínio *de quem faz* e *a quem acontece*. Devem duas metades do mesmo processo ser pretendentes rivais à supremacia? E perguntaríamos ainda aos que nos dizem que o teatro é feito de palavras, não de idéias: De que são feitas as palavras? A par dos fatos e sentimentos, não transmitem elas idéias? Receio que se dissermos que o drama são palavras, o drama é poesia, seremos nesse caso forçados a subdividir os gêneros de palavras e (ou) de poesia em seus múltiplos "aspectos", como fazíamos antes: não vemos nisso qualquer vantagem.

Se os nossos "aspectos da peça" não são concorrentes, também não são equivalentes em tudo. Os hispanistas que mencionei há pouco teriam uma saída possível se dissessem: o enredo é apenas um principal *recurso* à disposição do autor dramático; sua *finalidade* é o tema. E será apropriado encerrarmos este capítulo sobre o pensamento indagando se o pensamento (tema, idéia) *é* deveras a verdadeira finalidade dramática.

Mais de uma escola de prática crítica nos ensina que é. O marxista MEYERHOLD escreveu:

> O pensamento vem em primeiro lugar... Uma peça notável é excepcional, principalmente, em suas idéias profundas; quer dizer, é nitidamente polêmica, tenta "persuadir" o público.

Assim tão parcamente equacionada, a doutrina é muito pouco sugestiva e, como o seu contexto deixa bem claro, está vinculada a outros pressupostos não-mencionados: MEYERHOLD propõe converter cada uma das grandes peças escritas em qualquer época em propaganda para uma classe. No entanto, quem acreditar que uma peça se destina, primordialmente, a formular uma declaração de princípios, estará subordinado à noção da primazia da idéia. Pois ninguém que sustente essa opinião será indiferente *à espécie* de declaração que foi feita. Pelo contrário, mostra-se grande ansiedade para que *certas* declarações sejam feitas, e se encontra grande satisfação nas declarações formuladas, ou que se supõe terem sido formuladas, nas obras-primas. Daí resulta que os crentes na primazia da idéia vão desde os marxistas aos seus adversários do outro extremo — a escola de F. R. LEAVIS, por exemplo, que procura "afirmações" de outra cor e até noutro lugar: sutilmente incrustadas na poesia. Mas uma declaração não-expressa é ainda uma declaração.

Se a finalidade dramática não é formular uma declaração, o que é, então? Um recente livro que se mostra divergente da escola de LEAVIS formula o seguinte contraprincípio: "... semelhante obra [como uma peça de SHAKESPEARE] não é uma declaração, ou um vislumbre, ou uma espécie particular de esclarecimento... mas uma experiência momentosa e revigorante". E ainda: "Antes de ser uma fonte de percepções íntimas, a grande literatura imaginativa é uma fonte de *energia*". Assim se expressou JOHN HOLLOWAY em sua *Story of the Night*. LONGINUS dissera outro tanto há muito tempo.

Muito provavelmente, são essas as duas principais opiniões sobre o assunto. Sem dúvida, ambas são constantes: mas será realmente preciso escolher entre uma ou outra? Em meu entender, parece que cada uma dessas opiniões vai ficando cada vez menos verdadeira à medida que se aproxima do seu próprio pólo, cada vez mais verdadeira à medida que se acerca do pólo oposto. Assim, se a percepção interior está associada à sensibilidade, como quer LEAVIS, estaremos então já longe do pólo em que tudo o que interessa é a afirmação concreta. E se a experiência, como quer HOLLOWAY, só é importante quando tem significação, então as afirmações estão implícitas em sua importância, e encontrar-nos-emos muito mais próximos do pólo da idéia.

A dramaturgia tem a ver, simultaneamente, com a veiculação de uma experiência e com as verdades significativas a seu respeito. Pelo mesmo princípio, contar a verdade não é toda a finalidade da dramaturgia; nem a comunicação de uma experiência. Contar a verdade — a formulação de afirmações, a exposição do tema, a declaração e desenvolvimento de idéias — é apenas um aspecto, de fato; e existem outros de importância comparável. Por outra parte, o drama participa daquela *Lebensweisheit* [sabedoria da vida] que, em geral, é hábito da literatura comunicar. Só um cínico ou um filisteu poderá querer refutar como "experiência sem sentido" a impressão dada por todas as grandes peças de um véu erguido, de venda arrancada de sobre os olhos, numa palavra, de algo momentosamente, seriamente exposto... e *dito*. Mas tal sabedoria é mais do que vulgarmente se entende por pensamento, ou idéia, ou tema, ou exposição, e como tal não é uma parte da peça, mas um precipitado da peça como um todo.

E eis, talvez, a mais razoável das conclusões: o pensamento, definido como um aspecto de uma peça, é *unicamente* um aspecto de uma peça, mas existe uma definição mais ampla do termo, de acordo com a qual poderá verdadeiramente fixar-se como a finalidade e o objeto da dramaturgia. HEBBEL deveria ter uma dessas mais amplas definições em mente quando disse: "No teatro, nenhuma personagem deveria jamais expressar um pensamento; do pensamento promana, numa peça, a fala de todas as personagens". HENRY JAMES, embora T. S. ELIOT o elogiasse por ter um espírito tão requintado que nenhuma idéia poderia violá-lo, disse certa vez que a "filosofia" de um escritor era o que havia nele de mais importante. Contudo, tendo JAMES equacionado, em seguida, a filosofia como a maneira como um homem *sente* a respeito da vida, torna-se evidente que também ele procurou uma definição mais ampla do conteúdo filosófico da literatura.

Já propus a palavra sabedoria em lugar de pensamento. Mas também essa palavra pode desorientar. Prende-se com muita facilidade a determinadas falas em que, como HEBBEL notou, seria perigoso que um dramaturgo a colocasse. "Liberdade e Verdade — eis os pilares da Sociedade". Talvez haja sabedoria nessa sentença; contudo, se a peça de IBSEN donde foi tirada é uma peça sábia, a sua sabedoria encontrar-se-á numa Ação que suscita dúvidas sobre se a Liberdade e a Verdade serão realmente os pilares da sociedade. A sabedoria de uma peça pode conflitar não só com a sabedoria de cada uma das personagens que nela falam como também a da recapitulação sumária do autor. *Visão* é uma palavra melhor e, reunindo todos os fios da meada, poderíamos dizer: uma peça apresenta uma visão da vida, e à idéia de visão a idéia de sabedoria adere naturalmente. Compartilhar dessa visão e dessa sabedoria — com a mesma naturalidade — não é receber informação ou conselho, mas, pelo contrário, ter "uma experiência momentosa e séria". A seriedade será parcialmente definida em têrmos emocionais: segundo a peça em questão, assim resulta alegria, exaltação, júbilo, êxtase ou o que for. Mas uma parcela essencial da nossa convicção de que tal experiência é momentosa deriva daquilo que considerarmos importante na peça.

Finalmente, se uma parte dessa convicção deriva do que a peça significa, outra parte provém do simples fato *de que* significa. A significação é já por si momentosa para os seres humanos, como ao descobrirem, *a contrario*, sempre que a vida não tem para eles qualquer sentido. Toda a arte serve como um salva-vidas para livrar-nos do oceano da insignificância — um extraordinário serviço a desempenhar em qualquer época e hoje mais do que nunca, quando a religião e a filosofia se mostram cada vez menos aptas a desempenhá-lo. Assim, ser resgatado é redescobrir a nossa dignidade pessoal, por cujo exclusivo intermédio poderemos descobrir dignidade nos outros, dignidade na vida humana como tal. E, concomitante ao nosso sentido de dignidade humana, está o sentido daquilo que GOETHE primorosamente designou "a dignidade da significância".

5

Representação

LITERATURA "VERSUS" TEATRO

UMA peça está completa sem representação? A pergunta tem sido respondida com igual veemência tanto na afirmativa como na negativa. A opção depende da preferência temperamental: as pessoas "literárias" acreditam no texto sem ajuda; as pessoas "teatrais" acreditam na representação. Ambas estão certas. Uma boa peça leva uma dupla existência, e é uma "personalidade" completa em ambas as suas vidas. Quando uma pessoa teatral diz que uma peça foi mal interpretada na sua representação, está certamente implicando que *existe* uma peça em toda a sua integridade, antes dos intérpretes a tocarem. Quanto às pessoas literárias, sua concessão de que uma peça tem outra vida, além daquela contida no livro, fundamenta-se, que mais não seja, no repúdio a certas passagens de que não gostam por serem "meramente teatrais". Por outras palavras, sua posição não é realmente de que não existe a dimensão teatral, mas de que desejariam que ela não existisse.

Cada grupo esforça-se por fazer uma virtude de sua própria *déformation professionnelle*. As pessoas teatrais têm suas limitações como intérpretes de literatura. As pessoas literárias têm as suas, como intérpretes de teatro. Se pudermos evitar a cegueira de ambas as partes, o único problema real residirá na compreensão da *diferença* entre o texto-só e o texto-como-representado, pois qualquer trecho dado poderá ter uma importância diferente nos dois contextos. Finalmente, ninguém é forçado a optar entre literatura e teatro, e conhecer o *Hamlet,* ou qualquer grande obra dramática, deve ser conhecer tanto através do gabinete de leitura como do palco. Uma representação de categoria nunca deixará, pelo menos, de projetar luz sobre um ou outro aspecto da peça, ao passo que mesmo a leitura mais atenta ficará muito aquém de abranger todos os aspectos.

A questão de saber se se deve preferir a leitura ou ver a representação da peça é melhor respondida pragmaticamente. Se uma pessoa puder ler bem para si própria, será difícil que prefira assistir a uma representação medíocre. Mas, para quem for capaz de saborear o teatro — e aí se incluem mais pessoas do que as que o sabem — apesar do texto escrito ter sua própria integridade, não há prazer superior ao de ver uma obra-prima dramática magistralmente representada. O que é acrescentado no palco significa imenso, graças a tal processo imediato, sensual. Se o enredo, personagens e diálogo consubstanciam um tema, e transformam o pensamento em sabedoria, e uma opinião em visão, a representação adequada ajuda a que tudo isso se processe, mas, sobretudo, ao acrescentar aquela concretização final e conclusiva: o ator de carne e osso.

Historicamente, claro, a representação não era algo que se acrescentava; foi a partir dela que a arte dramática se desenvolveu. E, embora origem e essência não devam confundir-se, é muitas vezes mais fácil enxergar uma essência se pudermos ver os fenômenos tal como eram "no início" — sim, mesmo que se trate de um princípio fictício como o "contrato social" de Rousseau — ou mesmo se admitirmos que a ontogenia repete a filogenia e, quando falta o conhecimento da infância da raça, substitui-se pelo que sabemos da infância dos indivíduos. Como estou agora prestes a fazer.

Interpretar, Observar e Ser Observado

A situação teatral, reduzida a um mínimo, é que *A* personifica *B* enquanto *C* olha. Tal personificação é universal entre as crianças, e essa representação de um papel não se distingue inteiramente de outros jogos infantis. Todo o jogo cria um mundo dentro de um mundo — um território com leis próprias — e o teatro poderia ser considerado o mais duradouro dos muitos palácios encantados que a humanidade infantil edificou. A distinção entre arte e vida começa aí.

A interpretação de uma personagem é apenas metade desse pequeno esquema. A outra metade é observar ou, do ponto de vista de *A*, ser observado. Mesmo quando não existem realmente espectadores, um intérprete imagina que os há, muitas vezes dividindo-se em dois, o ator e o seu público. Esse objeto histriônico que é o espelho habilita qualquer ator a observar-se e, assim, a converter-se em *C*, o público. E o espelho da parede é apenas um; os espelhos mentais são muitos.

O que significa querer ser observado? É impossível formular essa pergunta, hoje em dia, sem que venha à tona uma palavra: exibicionismo. Querer ser observado é ser exibicionista. Quererá isso dizer, apenas: querer ser observado é querer ser observado? Claro que não. "Exibicionismo" é um fenômeno clínico, e a palavra comporta uma conotação de socialmente inadequado, bem como de mentalmente mórbido. O que, receio, o torna ainda mais aplicável ao teatro. Desejar ser observado, por vezes e de um modo restrito, é uma coisa; mas desejar ser ator é desejar ser visto o tempo todo e em grande escala. Tal desejo levaria imenso tempo a justificar e ainda mais a explicar. É bizarro e traz à lembrança a noção de Thomas Mann de que existe uma afinidade natural entre a arte e a patologia.

O Folies-Bergère será a quintessência do teatro? Isso depende, penso eu, de como se tomar o Folies-Bergère. Sir Kenneth Clark distinguiu entre o despido e o nu. Um corpo nu é aquele que não pede roupa; um corpo despido é um corpo vestido que foi temporariamente despojado de suas roupas. O interesse de Sir Kenneth na distinção reside no fato das artes em que ele está profissionalmente interessado — pintura e escultura — ocuparem-se não com o despido, mas com o nu. De fato (no que diz respeito à Europa), foram elas que o inventaram. Não é esse, porém, o caso do teatro. Mesmo em lugares e épocas que nada tinham contra o corpo, o método do teatro foi o de ocultação por máscara e traje. Certo, um dos atos arquetípicos do teatro é retirar esses disfarces. Mas só se pode remover o que está posto. Ou, na expressão de Sir Kenneth, o teatro pode apresentar o despido, mas nunca o nu. Quando, portanto, as *girls* do Folies-Bergère compõem um pretensioso quadro à semelhança das pinturas clássicas de nus, ao tentarem ser nuas conseguem apenas não ser teatrais. Quando, por outro lado, quando se despem diante do público ou desfilam *quase* sem roupa, tornam-se teatrais mediante o ato ou simulação de retirar a máscara. Em suma, se essas *girls* estão nuas, são arte; se estão despidas, são teatro. Setores do público francês aceitam-nas como nuas, ou esforçam-se por isso. Os turistas estrangeiros acham-nas despidas. Isso é porque os turistas têm "idéias perversas". Mas os turistas têm razão. A nudez é espúria; o desnudamento, genuíno.

Por isso o teatro tem menos em comum com a tradição do nu na pintura do que com a tradição do *striptease* no espetáculo "vulgar". O teatro é despudoradamente "baixo"; não pode tratar com desprezo o corpo, *porque é o corpo*. Se queremos a alma, por que pagar para ver as coristas? E por que pagar para *ver* moças que não são coristas? Para começar a compreender e aceitar a arte teatral, devemos estar dispostos a confessar: "Sim, é verdade, desejamos realmente ver e desejamos ser estimulados por ver corpos". Evitamos dizer "excitados" porque a palavra "excitar" pertence ao inimigo puritano do teatro. Devemos estar ainda dispostos a declarar que os corpos que desejamos ver não são "espiritualizados", como Sir Kenneth Clark diz que são os nus, que são "despidos", seus créditos espirituais são nulos e seu atrativo é de natureza lasciva. Espreitamos segredos obscenos: o departamento de polícia e os correios podem começar a ficar inquietos.

Como é indecente o teatro! Contudo, para a nossa paz de espírito, a indecência está em geral situada à distância: o desnudamento é, usualmente, da alma e não do corpo — e vemos a nudez de Fedra, não a de Gypsy Rose Lee. Contra uma vez que vemos Salomé retirar os seus sete véus na peça de Wilde ou na ópera de Strauss, vemos os véus serem retirados milhares de vezes, noutras óperas e peças, do espírito individual, da sociedade, do universo.

O problema é que mostrar o espírito despido é impossível. Só se pode mostrar o invólucro do espírito, e isso é o corpo. E embora um filósofo possa representar o corpo como uma simples sombra de uma realidade espiritual mais substancial, e um dramaturgo possa acompanhá-lo nesse conceito, a nossa resposta inevitável será que a própria sombra é agradavelmente substancial. "Pode o espírito prender-se a uma perna? Não. A um braço? Não." Os pensamentos platônicos podem ser alimentados no espírito, mas não vivemos deles do café ao jantar. E embora a grande nudez do teatro seja espiritual, a imediata realidade do teatro é agressivamente física, corpórea.

O mundo físico é real para todo artista, e é por seu intermédio que até um San Juan de la Cruz tem de comunicar sua filosofia antifísica. Entretanto, a literatura mantém algumas restrições ao dirigir seus aspectos físicos aos olhos do espírito, apenas. A própria pintura e escultura mantêm certas coibições: os tons de pele de uma não têm pele por baixo, e os volumes da outra não têm carne ou osso. Somente o teatro lança ao seu público o objeto supremo dos pensamentos sensuais: o corpo humano. E conquanto no teatro nunca possa haver nu, e raramente haverá despido, suas roupagens são tanto mais eróticas em sua dupla função de esconder e revelar, suprimir e realçar, negar e afirmar.

Que as roupas podem ser usadas para intensificar o atrativo sexual dos corpos, em vez de reduzi-lo, é um fato por demais conhecido. O exibicionismo do ator não é tão grosseiramente sexual. Poderá até tornar-se teatralmente mais interessante sendo menos sexual: o que há de mais atraente que os trajes negros e funéreos de Hamlet? Na pior das hipóteses, um ator ou atriz concentrar-se-á em características sexuais secundárias: uma boca sensual, um olhar expressivo, uma cabeleira opulenta, uma cintura fina, uma perna bem torneada. Ele ou ela exibe o corpo, mas não pela sua beleza. Neste ponto, o ator aproxima-se mais do acrobata do que do modelo de artista, visto que exibe seu corpo, em grande parte, por aquilo que o corpo pode fazer. E o que o corpo do ator pode fazer é mais expressivo do que atraente, e pode ser expressivo, de fato, da maneira menos atraente possível, como na comédia grotesca.

Um ator *exibe-se* ou não? Tem havido muitas discussões a tal respeito. Os educadores, usualmente, ensinam aos estudantes de teatro que o ator não se exibe a si próprio: isso seria uma atitude egoísta. Ele mergulha, afunda-se nos seus papéis: é um nobre exemplo de autodisciplina, quando não de autosacrifício. Louis Jouvet disse outro tanto quando afirmou que, para encarnar um papel, o ator desencarna-se a si mesmo. Todos percebemos o que ele quis dizer. Quando Sir Laurence Olivier representa o Juiz Shallow, o nobre rosto de Olivier e seu corpo ereto desaparecem. Contudo, o próprio fato de eu me explicar dessa maneira prova que não vejo a interpretação como a veria se o papel fosse representado por um ator que não tivesse um rosto atraente e um porte ereto. Significará isso que sou um bisbilhoteiro, incapaz de concentrar-me na própria representação? Penso que não. O conhecimento de que um truque acrobático é difícil de executar não é irrelevante para a experiência de observá-lo. Pelo contrário. Sabemos que é fácil para muitas criaturas voarem de um lado para outro a grande velocidade; o interesse reside *unicamente* em ver homens e mulheres voando, porque não lhes é facil fazê-lo. Ver Olivier no papel de Shallow é ver superadas dificuldades comparáveis, leis comparáveis da natureza desafiadas por uma proeza humana. Logo, não estamos apreciando apenas o papel, mas também o ator. E este, por seu lado, não está exibindo somente o papel; está apresentando também sua proeza, está-se exibindo a si mesmo. A sua auto-exibição não se limita tampouco ao talento com que retrata alguém que definimos como "tão diferente dele". Apresentar uma carregada caracterização senil e encurvar os ombros não seria o suficiente se não houvesse um Juiz Shallow em Olivier, se Shallow não fosse algo em que ele pudesse talvez converter-se ainda ou pudesse ter-se convertido. Em tais papéis, o ator exibe as muitas e diferentes possibilidades de ser que descobre em si próprio.

Não é preciso falarmos daqueles atores que, com excessiva evidência, nada mais exibem senão a si próprios. Estou afirmando que mesmo o ator que parece estar situado no pólo oposto a esse também se exibe, apesar de tudo. Excepcional em Sir Laurence Olivier é o talento. Comum é o impulso original, primitivo, que diz: Vejam-me!

E quanto ao prazer de observar? Em alguns aspectos, não existe diferença entre o espectador de teatro e o "consumidor" de outras artes — o ouvinte musical, o leitor de romances. Podia-se imaginar que a sua posição é idêntica à do observador de pintura, escultura e arquitetura: todos são espectadores. Mas o fenômeno não é assim tão retilíneo. Se o teatro é uma arte visual, como a pintura, também é uma arte temporal, como a música. O observador também é ouvinte — o espectador também é um escutador.

Palavras tais como *exibicionista* e *voyeur* — embora alguns as desprezem como jargão — acrescentam às palavras puramente descritivas uma implicação de culpa.

Ouvi dizer
Que criaturas culpadas, assistindo a uma peça de teatro,
Foram de tal modo atingidas, no fundo da alma,
Pelo próprio engenho da cena que, na realidade,
Proclamaram seus delitos e malfeitorias.

As pessoas de mentalidade prosaica acharão as idéias de Hamlet sobre a investigação e descoberta de crimes um tanto forçadas, mas o drama poético trata de essências e, aqui, Shakespeare, Hamlet e todos os públicos de *Hamlet* aceitam que a essência do teatro é atingir as criaturas culposas em sua alma, ou, como diríamos em prosa batida, jogar com os sentimentos de culpa do público. Encarada dessa maneira, a lógica é boa.

... É através da peça que atingirei
A consciência do rei.

... porque as peças *são* coisas em que as consciências são atingidas.

Isso dá a entender que o observar, o assistir, é deveras desagradável... como realmente foi para o Rei Claudius. Hamlet maquinou um desafio à distinção entre a arte e a vida, uma exploração da possibilidade de saltar da arte para a vida. Quando isso acontece, já não estamos lidando mais com a arte dramática, mas com a destruição de sua principal convenção. Se não formos o Rei Claudius nem tivermos literalmente assassinado o nosso irmão, seremos também poupados a essa reação. Em vez de pedirmos luz e encaminharmo-nos para a saída, conservamo-nos no nosso lugar para "apreciar o espetáculo". Não será, então, a nossa consciência atingida? É. As acusações não nos atingem? Sim, atingem. Mas na arte, não na vida. Tal é o paradoxo da dor no teatro: sofremos e não sofremos. Estamos sofrendo e, ao mesmo tempo, divertimo-nos. Quando prestamos atenção, embora não o façamos de maneira idêntica à de quando observamos acontecimentos reais, também não nos move o espírito de "desprendimento científico", pois que existe sempre um certo grau de envolvimento emocional. Estou sugerindo que esse envolvimento não é de natureza inocente.

Seria impossível traçar a linha divisória entre o drama e a bisbilhotice, o drama e o escândalo, o drama e as manchetes da pior espécie de jornais — os quais, muito compreensivelmente, pretendem ser dramáticos. Mesmo o que é apodado de pornografia de maneira alguma se situa num domínio separado do domínio dos poetas trágicos e cômicos. Todas essas coisas são apreciadas com deleite pelos seres humanos, e a todas elas está associada uma certa medida de culpa. Talvez se afastássemos a culpa, a chamada imagem sórdida perderia grande parte de seu atrativo; e, talvez se retirássemos do teatro a parte de bisbilhotice, a ocasião perderia muito do seu atrativo.

Sem dúvida, esse elemento sofreu um incremento cada vez maior nos tempos modernos. Os teatros grego, elisabetiano e espanhol eram menos accessíveis ao bisbilhoteiro, porque as peças se situavam em plena luz do dia. Foi a idade moderna que arquitetou a idéia de um auditório mergulhado na escuridão. Os eruditos comparam palco moderno com a exibição de pequenos quadrinhos através de uma lente encaixada no orifício de um tubo. O corolário é que se trata de um teatro para espreitar, um teatro de bisbilhoteiros. E é. A crítica clássica a esse teatro é que, do século XVIII até TENNESSEE WILLIAMS, tem-no sido com excessiva crueza. E com excessiva freqüência tem sido também um teatro de trivialidade doméstica.

O prazer de observar é, em si mesmo, uma coisa equívoca. Inclui delícias tais como sentirmos que cometemos um crime e, entretanto, podermos fugir ao castigo porque o pano final cai e descobrimos "que foi tudo um sonho".

O que é pornografia? Um elemento dela é vermos satisfeitos os desejos proibidos — fugindo ao castigo porque o homem na "cena suja" não somos nós próprios. A literatura chamada pornográfica apresenta freqüentemente outra característica: a seguir ao prazer proibido, a punição condigna. Não é verdade que TENNESSEE WILLIAMS, em *Doce Pássaro da Juventude*, concede-nos o prazer de sermos um gigolô durante três quartos da peça e depois, na última parte, inflige-lhe o castigo que se ajusta exatamente ao seu crime? Concede-*nos* o prazer, mas inflige-*lhe* o castigo, quer dizer, consente-nos o prazer, mas arranja quem sirva de bode expiatório em nosso lugar. Isso poder-se-ia chamar pornografia, sem dúvida. Tem também muita coisa em comum com a alta tragédia, que desde os seus começos tem apresentado o crime e seu castigo, sendo o protagonista castigado um bode expiatório em lugar do público. A pornografia é contígua à arte; e o prazer de observar é contíguo ao prazer de bisbilhotar.

SUBSTITUIÇÕES

Tal é a base infantil do teatro. Quando personifica *B*, *A* é um exibicionista, e quando *C* presta atenção ao que se passa, é um espectador e um bisbilhoteiro. Mas, evidentemente, *A* não precisa de *B* se a exibição é tudo o que deseja, visto que pode exibir-se a si próprio, e necessariamente isso é uma coisa que ele de fato exibe.

B, a pessoa representada, quem é? Originalmente, é o pai do pequeno ator, ou a mãe, ou os irmãos. Quaisquer outras pessoas têm probabilidade de fazer parte do círculo doméstico, sendo intermutáveis com um dos pais ou dos irmãos. O interessante é que isso continua sendo verdadeiro no teatro adulto. Aí, as pessoas representadas são obra de um dramaturgo. Mas a preocupação clássica do dramaturgo tem sido sempre a família. A comédia mostra freqüentemente uma família em formação. Tanto a comédia como a tragédia têm assiduamente mostrado a família em dissolução e, desde *Agamenon* a *Espectros*, de *A Mandrágora* a *Cândida*, ocuparam-se do matrimônio e as ameaças que sobre ele impendem.

Foi a Psicanálise que assinalou que a família ainda era freqüentemente o tema, mesmo quando parecia não ser. OTTO RANK, por exemplo, sustentou que *Júlio César* se desenvolve em torno do parricídio e que Bruto, Cássio e Marco Antônio são, simbolicamente falando, filhos de César. Trata-se de uma hipótese que não pode ser diretamente demonstrada, mas que acaba por antolhar-se possível se seguirmos uma certa linha de raciocínio. É uma questão ligada àquelas outras pessoas no círculo familiar a quem, quando somos crianças, tomamos como membros da família: a ama, que é uma espécie de mãe, o tio, que é uma espécie de pai, o primo, que é um irmão mais velho ou mais novo. O fato é que continuamos ampliando a nossa família dessa maneira enquanto vivemos ou, exprimindo-nos de modo inverso, atribuímos a todas as nossas relações um lugar na família que conhecemos quando éramos crianças. A peça do teatro da vida, tal como cada um de nós a escreve, tem um elenco muito pequeno — embora para cada papel possam existir inúmeros atores substitutos. Se sentirmos que o nosso próprio pai era tirânico, o papel conhecido como Pai poderá ser desempenhado por qualquer um a quem consideremos tirânico. Se tivemos uma mãe do gênero carinhoso, o papel conhecido como Mãe poderá ser interpretado por qualquer um, mesmo do sexo masculino, que nos trate com mimo. Em suma, elaboramos para nós próprios uma lista de tipos muito definidos e, longe de serem imprecisos e nebulosos como os tipos têm fama de ser, sugerem-nos uma emoção forte e uma atitude nítida.

IDENTIFICAÇÕES

Existe uma peculiaridade a respeito desses pequenos sistemas. As pessoas não se incluem a si próprias no elenco de personagens e, assim, é impossível que alguém identifique tôda uma categoria de gente com cada uma dessas pessoas. É o inverso. Incapaz de se ver a si mesma, a pessoa tateia no escuro, adivinha e decide que é tal qual outra pessoa. Não identificamos os outros conosco, mas a nós próprios com os outros. É ainda a família quem desempenhará o papel orientador. Um menino identificar-se-á provavelmente com o pai. E nisto se encontra outra fonte de arte trágica: nós próprios como grande deus Papai. Eis a raiz da idéia de herói: a identificação com a força.

O mundo, como eu já disse, consiste em nós próprios e nos outros. Formamos um elenco de personagens extraídas do conjunto, e uma peça a partir da própria existência. Uma tragédia pode muito bem ser representada por nós próprios e pela nossa identificação com o Pai; e uma comédia terá por base os nossos sentimentos a respeito de um punhado de arquétipos, "os outros". Estão em jogo dois processos psicológicos: a *substituição,* em que as poucas pessoas do nosso próprio ambiente original são substituídas por muita e variada gente; e a *identificação* de nós próprios com outrem. Para analisar qualquer situação "interpessoal", deveríamos indagar: quem foi substituído por quem? E: com quem estou eu identificado?

Nunca será exagerada a importância que dermos à influência das identificações que todos nós praticamos. Embora, por certo, não passemos a ser as pessoas que nos servem de modelo, aquilo que passamos a ser depende do gênero de pessoas que nos servem de modelo. É êsse um elemento de educação que a era vitoriana compreendeu melhor que a nossa. As identificações no lar e, mais tarde, na escola, são tudo. Centrais na dinâmica da existência e do crescimento, também o são nessa arte tão intimamente humana: o teatro. Até a Broadway sabe disso. Os seus comentaristas sabem como explicar o fracasso de uma peça pela ausência de alguém no elenco com quem eles possam identificar-se. Precisamente em sua crueza, a dramaturgia da Broadway serve para exemplificar uma tese que só apresentarei em traços gerais: um elenco de personagens broadwaianas consiste na pessoa com que nos identificamos mais o resto da própria família aí colocada na forma que for mais rapidamente reconhecível, incluindo o velho Tio Tom Cobley e tudo.

Os empresários da Broadway pressupõem muito poucas ambições espirituais no seu público. Não esperam que as pessoas se identifiquem com alguém de certa envergadura. Os velhos melodramas eram mais audaciosos porque neles, pelo prazo de duas horas, qualquer pessoa se sentia um DOUGLAS FAIRBANKS. Na outra extremidade situa-se o tipo de protagonista que, provavelmente, está fora do nosso alcance — o Becket de T. S. ELIOT, por exemplo. Em *Assassínio na Catedral,* ELIOT colocou um coro de mulheres para que nos identifiquemos com elas. São um pouco melhores do que semi-imbecis. Dessa maneira, a peça "intelectual" chega a uma conclusão não muito diferente da do teatro "vulgar"; e não há dúvida de que essa peça alcançou uma certa popularidade.

Empatia e Alienação

Ao desafiar os princípios tradicionais da dramaturgia, Bertolt Brecht pôs em dúvida, em nossos dias, o valor da identificação. A palavra era *Einfühlung*, traduzida como empatia. Tal como empregada no princípio do século atual, por Vernon Lee, por exemplo, a palavra empatia tinha relações com o processo mental pelo qual dizemos que uma montanha se ergue da planície. Desde então, passou a comportar um dos significados que Vernon Lee disse que não deveria ter, mais ou menos o sentido literal de *sich einfühlen*, "sentirmo-nos em" outrem. É simpatia sem a implicação moral ou a tônica sentimental. É identificação.

Brecht também tinha uma palavra para o que considerava a alternativa teatral da empatia. É *Verfremdung* — Alienação ou Distanciamento. Brecht pede-nos que não nos identifiquemos com as suas personagens, mas que nos distanciemos delas. O objeto deve ser visto como objeto, com assombro. Brecht pretende ter derivado essa última cláusula da ciência. A maioria das pessoas considera ponto pacífico que as maçãs caem; Isaac Newton ficou assombrado. No teatro brechtiano, o texto será um Isaac Newton e fará Isaacs Newton da sua assistência. Não havia realmente necessidade de sair do teatro para semelhante propósito. Corneille tê-lo-ia entendido perfeitamente; e algo desse estilo está implícito na maior parte da comédia.

Brecht está excessivamente confiante, talvez, ao supor que, quando abandonamos a empatia, podemos ver "o objeto em si, tal como realmente é". Não conta com o processo de substituição, tal como o descrevi. E não tendo notado a inevitabilidade das identificações, ele próprio só as faz inconscientemente. Com efeito, a sua identificação inconsciente com os seus supostos inimigos passa a ser uma fonte de drama não-premeditado.

O Adulto e o Infantil

Este comentário sobre Brecht põe em destaque a minha apresentação do teatro como um sistema infantil, porquanto a objeção de Brecht é, precisamente, à infantilidade. O seu Teatro Épico seria um teatro completamente adulto *se semelhante coisa fosse possível*. Como ele escreve no seu Prospecto da Sociedade Diderot:

> Só em décadas recentes se desenvolveu um teatro que confere maior valor à apresentação correta do mundo, por meio do qual, a fim de se ajustar a essa correção e objetividade, os critérios não-individuais deveriam ser consentidos. O artista deixou de sentir-se obrigado a criar "seu próprio mundo" e, aceitando o mundo real como conhecido e inalterável, a enriquecer o catálogo de imagens que, na realidade, são imagens dos fabricantes de imagens; pelo contrário, sentiu-se obrigado a aceitar o mundo como alterável e desconhecido, e a oferecer imagens que prestam maiores informações sobre o mundo do que sobre si mesmo... O "olho interior" não precisa de microscópio nem de telescópio, o olho exterior precisa de ambos. Para o visionário, as experiências de outras pessoas são dispensáveis. A experiência não faz parte do repertório do vidente ou do profeta. Não, o artista que assume a nova tarefa deve, quando procura comunicar imagens, negar a si próprio os métodos de hipnose e até a necessidade da habitual empatia...

Pelo que se presume que um homem "da era da ciência" pode tornar-se independente do aspecto primitivo da sua própria natureza ao aceitar o pensamento.

Tudo na teoria teatral de Brecht — desde a luz branca à representação "presentacionista" — está dedicado à mesma finalidade: substituir um teatro mágico por um científico, um teatro infantil por um adulto. Obviamente, há muito que dizer em favor disso. O que não se poderá dizer, porém, em favor desse teatro, é que seja possível. No que diz respeito ao crescimento mental, a expressão "crescer" é apenas, na verdade, um modo de dizer. A pessoa mais madura está eriçada de imaturidades; a menos neurótica das pessoas é ainda uma neurótica. A raça humana não pode ser racionalmente dividida em dois grupos, o infantil e o adulto, pois a criança não é apenas pai do homem, é também o irmão siamês do homem.

A única coisa estranha é que um artista não o saiba, pois a criança persiste mais tempo e menos envergonhada no artista que em qualquer outra classe, e muitos artistas sentem-se felicíssimos por isso. Se voltei à psicologia infantil para apresentar o tema deste capítulo, fi-lo nos interesses não da simplicidade, mas da relevância. Pois o teatro dos adultos está muito mais próximo do pequeno sistema que as crianças elaboram do que o observador casual poderia imaginar, sendo a razão disso, como Richard Sterba explicou, que "o prazer de representar e ser espectador de uma representação teatral é de origem narcisista, através da regressão ao estágio de criação do mundo mágico da primeira infância". Brecht, que celebrou o golpe administrado no narcisismo do mundo por Galileu, não estaria acima de admitir a existência de elementos regressivos, narcisistas e mágicos em todo o verdadeiro teatro, incluindo o seu, evidentemente. Têm seu lado negativo (imaturidade é imaturidade), mas "voltar a ser como uma criança" tem seu aspecto positivo, também, e é um requisito não só da ética superior como de um teatro superior.

Final da Adolescência

As crianças pequenas adoram vestir-se e fingir que são outras pessoas. Apreciam bonecos, fantoches e teatros de brinquedo. Exultam quando as levam a certos gêneros de espetáculos. Todavia, ninguém pensará em afirmar que uma criança foi deslumbrada pelo palco. Há uma idade característica para esse fenômeno: o final da adolescência. Em algumas das escolas de arte de representar, em que os estudantes estão, em sua maioria, por volta dos dezessete anos de idade, é possível apreciarmos grupos com a cegueira ou o deslumbramento do palco.

A palavra "deslumbrar", nessa acepção, é apenas aplicada, correntemente, a duas coisas: o relâmpago e o palco. Dizemos: "A verdade dessa idéia deslumbrou-me". Mas não dizemos: "Sou um deslumbrado pela verdade". A luz da verdade assoma, como no despontar da aurora. É a luz do palco que deslumbra e cega.

Se deslumbrasse na puberdade, uma explicação se imporia: o teatro é uma extensão do rito da puberdade, a expressão do

súbito desencadear da maturidade física. Mas o que acontece aos dezessete anos? Num sentido crasso, nada; contudo, essa idade é uma das mais interessantes e cruciais, pois nas suas imediações se encontra o local de encontro do rapaz com o homem, da menina com a mulher. É a época em que, se fôssemos pássaros, seríamos postos fora do ninho, mas em que, por sermos humanos, podemos ser enviados para uma escola de arte dramática.

É uma época em que a luta do adolescente com os pais, o lar e a família se torna muitas vezes consciente e acrimoniosa. Ainda não se está realmente preparado para a independência, para criar a própria família, para abrir caminho à própria custa no grande mundo e, entretanto, é o que se gostaria de fazer — ou algo um tanto mais vago, mas ainda mais demolidor. Com o perene desejo humano de garantir as coisas de um lado e de outro, gostaríamos de assumir uma atitude de rebelião sem ter que enfrentar as conseqüências das rebeliões. Gostaríamos de ir para outro país e permanecer naquele em que estamos. O teatro *é* outro país que podemos visitar sem deixar o nosso. Um maravilhoso país! O que a Rússia é para um comunista não-russo, assim é o teatro para um jovem deslumbrado pelo teatro: o lugar onde as coisas estão certas, em contraste com outros lugares onde tudo está errado. Nele floresce aquela liberdade emocional por cuja falta nós, os que estamos de fora, mal podemos respirar. O mundo de fora é duro de tragar, a maior parte do tempo, e aos dezessete anos fazemos o nosso derradeiro esforço para rechaçá-lo, refugiando-nos no paraíso do teatro.

O que haverá no teatro que possa exercer um atrativo tão poderoso, tão sobrepujante? Com certeza o seu fator mais notável é a violência da reação — só comparável com a do amor irresistível. Por que só o teatro deslumbra com a força de um raio?

Talvez as pessoas que falam da magia do palco tenham, inadvertidamente, achado uma pista, embora a concepção corrente de tal magia não nos levasse longe, por certo. Sim, o palco é sedutor, mas não somos deslumbrados por seduções; somos apenas seduzidos. Freud chamou a atenção para o aspecto da mágica que talvez possa fazer sentido neste ponto. É a mágica como expressão da ilusão de onipotência. No grande mundo, as crianças sofrem muitas vezes fracassos e desgostos porque supõem que os seus pensamentos se concretizam em fatos, que os pensamentos podem por si próprios remover os obstáculos ao pensamento. O mundo, dizemos nós, acaba por levar a melhor e metê-las nos eixos. Mas suponhamos que elas não querem ser metidas nos eixos? Não será o teatro um refúgio apropriado? Esse pequeno mundo em que a fantasia reina? Onde os pensamentos são, de fato, onipotentes?

A novela e a peça teatral fornecem a liberdade e continuidade emocionais que a vida real nos recusa, e a liberdade que existe na novelística é, num certo sentido, elevada a uma potência mais alta no palco. Pois que, enquanto numa novela os sentimentos de uma personagem só são imaginados à nossa maneira, no teatro parece que o encontramos em carne e osso — visto que *existe* o ator que interpreta o papel — e aceitamo-lo através dos nossos sentidos. Enquanto permanecemos sentados no escuro, "mortos para o mundo" (isto é, para os demais circunstantes), mas penetrando, através da quarta parede [o proscênio], na vida dos atores, estamos apenas a um passo da alucinação. E, se não formos espectadores, mas atores, essa sensação será ainda mais aguda. Talvez seja esse elemento alucinatório no teatro que exerce um atrativo irresistível — pelo menos para os atôres que estão, literal ou figurativamente, no final da adolescência.

O QUE O ATOR DÁ AO DRAMATURGO

No caso de um novelista passar a dramaturgo, poderá sentir, talvez, que realizou certos sacrifícios, mesmo que não esteja inteiramente de acordo com HENRY JAMES, que via o novelista feito dramaturgo como um sujeito que lançava a carga ao mar para salvar o navio. Contudo, se as suas peças forem muito bem representadas, esse escritor poderá concluir que as suas perdas foram ressarcidas.

O que é que a representação acrescenta a uma peça? Muitas coisas. Mencionarei, primeiro, uma das mais simples, mas não a menos interessante: os olhos dos atores encontram-se. Isso provavelmente não é verdade a respeito de alguns dos teatros mais antigos e de alguns dos orientais, mais no moderno teatro ocidental é uma característica bem estabelecida, se não essencial.

Embora alguns a considerem um produto do Método STANISLAVSKY, ou mesmo do cinema, é possível de fato localizar suas origens muito antes. Há, por exemplo, um comentário do século XVIII sobre a atriz CLIVE, que diz o seguinte:

> GARRICK queixou-se de que ela o desconcertava não olhando para ele durante a ação e esquecendo-se de observar o movimento do olhar; uma prática que ele tinha a certeza de observar com outras. Receio bem que essa acusação seja, em parte, verdadeira, pois a Srª CLIVE consentia que seus olhos divagassem...

Observe-se a representação de qualquer cena íntima entre um homem e uma mulher — digamos, a última cena de *Pigmalião*. Podemos imaginar que um grego antigo ou um mais recente fã do teatro clássico chinês ou Kabuki encontraria na nossa representação de *Pigmalião* uma falta de formalismo e de padrão, sem darmos um significado especial ao movimento dos pés nem uma beleza particular à maneira como o corpo se movimenta ou permanece quieto. "Mas eles não fazem nada!", diria qualquer um desses visitantes, "apenas olham alternadamente um para o outro e para os lados". E isso é essencialmente verdadeiro. Representar, em tal caso, redundou em concentrar-se nos olhos. E os olhos estão sujeitos a esse paradoxo fisiológico: prosseguir olhando neutraliza um olhar. Para continuar olhando, é preciso interromper a olhada e depois olhar de novo; daí, nas sucessivas interrupções, todas as olhadas para os lados. Um olhar é mais dinâmico quando está começando do que quando realmente acontece; e, tendo acontecido, diminui para um fitar arregalado e pétreo ou um contemplar sentimental. Entre pessoas, um olhar tem sua conclusão quando é retribuído. O encontro de olhos constitui uma espécie de centro de comunicação humana. O contato estabelecido é mais pessoal que o tato. O que é comunicado pode-se prestar a dúvidas, mas o que não está em dúvida é a vivacidade das linhas de comunicação. No palco, trata-se da vivacidade dos atores, que eles acrescentam à vida muito menos diretamente física do texto. Os espectadores que talvez tivessem dificuldade com o texto escrito não têm nenhuma ao reagirem fisicamente, por empatia, aos olhares mútuos dos atores. O palco, que transmite as coisas fisicamente, neurologicamente, sensualmente, é um grande instrumento de popularização legítima. Inversamente, o espectador superliterário que apreendeu com a maior facilidade as idéias de Bernard Shaw, talvez não tenha vivido plenamente o dramatismo de uma cena shawiana enquanto a não tiver recebido também dos lábios dos atores, através dos corpos dos atores, especialmente, através dos olhos dos atores. Usualmente quando dizemos que vimos alguma coisa pelos olhos de outra pessoa, estamos aludindo apenas aos olhos do espírito. No teatro, os olhos dos atores guiam-nos através do labirinto das cenas; e tudo o que nos une aos olhos dos atores é o magnetismo do olhar. No teatro, talvez não sejamos guiados pelo instinto; *somos* levados pelos olhos.

Se uma peça, no teatro, mostrar ser alucinatória em sua vivacidade, será o ator quem, finalmente, a levou até esse nível de intensidade, acrescentando à peça, poderíamos dizer, o seu retoque final. Se um papel for esquelético — e sobre isso falarei mais adiante — também o ator poderá colocar alguma carne sobre os ossos. Alguns atores passam a vida fazendo isso para autores ineficientes. Se forem estrelas, ouvimos muitas vezes fazerem-se-lhes alusões depreciativas como meras personalidades. A depreciação está deslocada, porquanto "mera personalidade", na acepção aqui sugerida, é exatamente o que as circunstâncias requerem.

E, como vimos no capítulo sobre "Personagem", uma boa peça também pode ter o que os leitores de romances consideram personificações fracas. Se não precisam de substância, é porque a peça sobrevive pelo seu enredo ou por uma combinação de enredo, estilo e tema. Aquilo com que o ator pode contribuir para uma boa peça não é o preencher suas lacunas — poderá não haver nenhuma — mas *intensificar os seus efeitos*. Stanislavsky tem razão: é fundamentalmente uma questão de ser capaz de "viver" no palco. E Stanislavsky supôs corretamente que o que a maioria das pessoas faz no palco não está vivo. Falta a projeção e, no palco, não projetar é não viver.

Pirandello assinala argutamente esse contraste em *Seis Personagens,* quando duas das personagens falam sem projetar suas vozes porque na vida real as pessoas não projetam a voz. O resultado é que essas personagens não estão vivas no teatro. Ora, a projeção da voz é uma questão comparativamente mecânica e não se segue que, se a voz for projetada, toda a representação tenha "projeção". Temos de aceitar que, neste caso, Pirandello oferece a parte pelo todo. "Viver" no palco significa fazer algo mais do que viver fora do palco; significa emitir vida, torná-la audível e visível, fazer dela um projétil que é lançado sobre o público, atingindo até as últimas filas do balcão. Disse Jean Cocteau: "O problema não é levar vida para o palco, mas fazer que o palco viva".

O que o ator intensifica quando nós, na platéia, temos uma "alucinação", é a ilusão. É essa a maneira de representar da tradição clássica, que no século atual encontrou um porta-voz em Stanislavsky. O que os atores cômicos intensificam não é a ilusão, mas a agressão. (A tradição cômica foi recentemente renovada pelo mais agressivo dos dramaturgos — Brecht.) A agressão cômica pode adquirir a forma de sátira e ser chamada realista, ou a forma bem humorada e encomiástica, caso esse em que merece a descrição de fantástica. Em qualquer dos casos, a contribuição fundamental do ator não é a mímica, mas a vitalidade.

O que é, na verdade, aquela espécie limitada de representação tão eficazmente praticada por amigos nossos, em reuniões, à maneira de imitação maliciosa? O grau de semelhança com o que imitam é uma questão secundária, comparada com o grau de malícia que põem na imitação. Uma ligeira observação bastará, desde que muita fantasia e malícia sejam acrescentadas. Neste caso, a fantasia e a malícia são os veículos da vitalidade.

Em primeiro lugar, a representação é testemunho, na arte dramática, não do seu caráter imitativo, mas do seu caráter exagerativo. O dramaturgo é um imoderado. Gosta de impelir seus efeitos até os limites extremos. O ator ajuda-o e secunda-o, acrescentando pólvora à bomba. O grande ator parece-se com as grandes peças em que, por baixo da calma formal que deve ser o seu aspecto normal, faz sentir uma violência imensa. A impressão dada é a de viver a uma grande velocidade. E talvez seja isso, como disse Hebbel, o que sucede ao ator — vive "em velocidade, numa velocidade inimaginável". A idéia de Hebbel é útil para a compreensão de toda a arte dramática. Em vez de descrever o teatro como uma forma resumida, abreviada, como se alguma coisa lhe estivesse faltando, deveríamos citá-lo como uma arte em que se percorre mais terreno em menos tempo.

O Que o Dramaturgo Dá ao Ator

Se o ator ajuda o dramaturgo adicionando sua presença e sua vitalidade (para não mencionar sua capacidade profissional), o dramaturgo auxilia o ator escrevendo não apenas uma personagem, mas um papel. Talvez seja esta a mais esquecida de todas as tarefas do autor teatral, pelo menos, entre os estudantes de literatura. Só é entendida na medida em que se compreendem as diferenças entre dramaturgo e novelista. Este usa artifícios, mas num quadro natural (cenário natural, personagens naturais); o dramaturgo usa artifícios num quadro artificial (papéis cênicos no meio de cenários de palco). Tais são as regras do jogo, as condições que controlam o exercício dessa arte. Enquanto o novelista tem a ilusão de ver personagens reais em ambientes reais, o dramaturgo tem de aprender a visualizar o ator da personagem e a visualizá-lo, para cúmulo, no mais inatural de todos os cenários: um teatro.

Uma personagem só é um papel, para começar, depois de ter feito aceitar a sua atuação numas poucas cenas. Qualquer idéia de uma personagem que não possa ser transmitida com essa rapidez e por esse método é inadequada para a arte dramática. Inversamente, uma idéia para uma personagem, que sugira oportunidades para muitos encontros violentos e fáceis de entender em cena, poderá resultar comprovadamente eficaz, mesmo que lhe falte complexidade e profundidade. Esta segunda proposição começa a explicar o êxito de certos papéis, como o de Marguerite Gautier, que de maneira alguma se podem considerar grandes personagens. Criar *dramatis personae* que sejam simultaneamente grandes como papéis e personagens é ser, nesta esfera, pelo menos, um grande dramaturgo.

A questão é sutil e não tem sido suficientemente estudada, em parte porque as possibilidades totais de um papel só são reveladas por uma representação de primeira categoria e, ainda em parte, porque os fenômenos histriônicos não têm sido considerados, tradicionalmente, dignos de um estudo pormenorizado que se debruça, de modo magnânimo, sobre outros assuntos de menor interesse. Todos podem ver, por exemplo, que Goethe foi um gênio muito superior a Schiller. Este, porém, foi capaz de escrever personagens que também foram grandes papéis. Goethe só o conseguiu ocasionalmente — como no caso do seu Mefistófeles, que salvou *Fausto* para o teatro.

Há um momento em que todos poderíamos sentir, com Etienne Souriau, que a proeza heróica do dramaturgo é dar existência a personagens. É o momento em que essas personagens entram no palco e demonstram sua existência — *é o momento em que as personagens se revelam como papéis.* É comendo que se prova o pudim. É como se, no teatro, a existência física do ator fosse necessária para completar o sentido do verbo *existir*. Essa impressionante, expressiva encarnação de personagem que é um papel interpretado por um ator constitui um instrumento de tão singular poder que, por algum tempo, pelo menos, deixamos de anelar as vantagens apregoadas de outras formas e artes.

O que vem primeiro, a personagem ou o papel? Somos propensos a imaginar que um escritor começa com uma personagem e, se o seu talento dramático for bastante, desenvolve-o de modo a assegurar-se de que também será um papel. Isso acontece porque vivemos numa idade literária. Numa idade teatral seria ao contrário. O ator aí estava, precisando de papéis, de falas, versos para dizer. Alguém lhe entregava um papel. Só por muita sorte conseguia alguma coisa que merecesse o nome de personagem. Investigando ainda mais longe na história, encontramos um repertório de personagens fixas, que os escritores-atores reanimavam como personagens autênticas. Assim era a *commedia dell'arte*.

Grande Atuação no Melodrama

Aludi à capacidade do ator para preencher, dar volume, às personagens de peças medíocres. E o que os atores têm feito, com freqüência, é não só encher um papel, mas transformar uma peça. Essa afirmação não está sujeita a prova documental, visto que o fenômeno é precisamente o de transformação de um documento num não-documento — um espécime de arte teatral. O mais próximo que podemos acercar-nos de tal prova é num exame cuidadoso dos relatos sobre o acontecimento teatral. Apesar dos milhões de palavras destinadas às notícias teatrais e à chamada crítica na imprensa, há escassez de tais relatos. Mas aqui temos uma amostra, extraída da monumental biografia de *Sir* Henry Irving por Laurence Irving. A peça, *Luís XI*, de Boucicault, é um melodrama histórico com um diálogo insuportavelmente bombástico e vazio. Só quando apuramos o que aconteceu no palco é que podemos fazer uma idéia do que seria realmente essa peça.

> ...O Rei está na solidão de seu quarto de dormir. Aí tem lugar a sua extraordinária confissão a Francisco de Paula, proferida com grande efeito em toda a sua arrepiante franqueza e incorrigível impenitência. E é quando, após o santo padre retirar-se, o monarca é subitamente preso de um terror abjeto, pelo aparecimento do vingativo Nemours. Segue-se uma cena terrível — primeiro de desesperada súplica de misericórdia e, depois, quando Nemours concede a vida ao rei, com desdém e repugnância, um medonho paroxismo de raiva e alucinação, quando o velho, repentinamente rejuvenescido de excitação desesperada, precipita-se para o que supõe ser o Duque de Nemours e violentamente golpeia no ar, até cair desfalecido nos braços dos que o cercam — uma situação de grande força e interpretada da maneira mais espantosa. O grande Rei Luís entra de manto e cetro, a morte estampada em seu semblante, o físico reduzido à expressão mais simples de debilidade. Longos cachos de cabelos grisalhos tombam sobre os seus ombros em desalinho. A fisionomia denota uma espécie de dignidade, que não se via antes, extraída dessas mudanças, se bem que tal figura nunca possa ser verdadeiramente venerável... e também da natureza absorvente do conflito que Luís sustenta com seus poderes em visível declínio. Nessa hora de extrema exaustão mental, mergulhando momentaneamente num verdadeiro estupor, logo em coma e depois na morte, a extrordinária determinação e vontade do rei ainda revela uma energia maravilhosa. Mas nunca se vira um quadro tão impressionante de prostração e decadência em vida. Perdeu por um momento o apoio do espaldar de um canapé, e a forma vacilante tropeçou para a frente, de um modo que transmitiu um penoso sobressalto a toda a assistência. O cetro cai, depois de ser usado de cabeça para baixo como um bordão, e é esquecido. Depois, convencem o rei a sentar-se numa poltrona e, com gradações extraordinariamente elaboradas de sensibilidade, violentamente interrompidas por espasmos de vigor, perde gradualmente consciência. Nenhum detalhe físico é desprezado que possa ajudar a realizar um afundamento de corpo e espírito na morte aniquiladora. A voz e a articulação têm a espessura chocante, meio ébria, da paralisia. Até o efeito observável nos velhos e doentes, de passar os lábios murchos sobre a dentadura afundada, foi simulado de algum modo. A dificuldade de realizar semelhante concepção de dissolução, numa cena em cujo decurso tinham de ser tratados assuntos como a sentença final de Nemours e a entrevista com Coitier, o curandeiro que vem de uma masmorra com os restos de grilhetas nos pulsos, convocado por um rei que ali o metera, deve ser extrema; mas Irving supera-a brilhantemente e dá-nos um quadro de gradual e plácida, mas horrenda morte, como acreditamos que nunca foi representado antes. Talvez o maior êxito fosse a quieta e silenciosa impassibilidade em que o rei mergulha tão absolutamente que os cortesãos e seu filho já o supõem morto. A verdadeira morte não é tranqüila. O rei luta por erguer-se e cai sobre uma almofada, a cabeça voltada para o público, enquanto o abafado murmúrio "o rei está morto, viva o rei" proclama o desfecho da longa, longa batalha de um espírito que parecia indomável com as fraquezas e torturas de que a humanidade pode ser presa, e sem a consolação de nenhum dos lenitivos com que os sofrimentos se mitigam. Animada nas passagens iniciais por uma transbordante comédia e artisticamente elevada através de inúmeros episódios trágicos da maior força, assim é essa tão famosa interpretação.

A possibilidade de uma boa atuação numa peça má é conhecida. Menos conhecido é o fato de que a atuação pode realmente mudar o gênero de uma peça, convertendo, por exemplo, um melodrama barato em alto melodrama, tornando até este, por vezes, numa espécie de tragédia. Um exemplo do último caso é *Os Sinos*, de Leopold Lewis, tal como foi interpretado por Irving. De acordo com a concepção original, o protagonista era um vilão. Irving, em parte por alterações no original mas muito mais por sua encenação da peça, converteu o protagonista num bom homem com um ponto fraco.

Mas importante, aqui, é o fato de que a representação presta-se a certos efeitos não atingidos por qualquer outra arte. O fato das fantasias de um dramaturgo serem mediadas por seres humanos reais altera a psicologia de toda a comunicação. Um Leopold Lewis poderá ter infundido muito pouca vida em suas palavras, mas se as palavras nos chegarem através dos lábios de um Sir Henry Irving, estamos perante uma vívida, palpitante humanidade, de um modo mais direto do que em meras palavras, quaisquer que sejam. No teatro, o nosso contato com o ator é a nossa experiência primária. Só uma pessoa que não estiver familiarizada com o teatro poderá não levar em conta a importância do ator e proceder como se estivesse lendo, através dele, as linhas escritas pelo autor. Não é suficiente dizer que o ator é uma espécie de co-autor. Ele tem certos meios à sua disposição que nenhum autor pode controlar. Entre os de menor importância contam-se a mera audibilidade e visibilidade. O que conta é a presença.

O que uma pessoa diz numa carta é uma coisa; sua presença numa sala é outra. Uma presença não é apenas vista e ouvida; é sentida. Nunca "nos sentimos os mesmos" quando sabemos que outra pessoa está presente. Daí o choque, quando subitamente descobrimos que não estamos sós. Ora, se isso é válido para qualquer presença, que dizer de presenças de um extraordinário poderio? Pois, obviamente, as pessoas diferem no grau em que suas presenças se impõem. Na crítica teatral, o poder de presença é o principal significado da palavra *personalidade*.

O atuar começa efetivamente com esse poder, e através do seu uso torna-se dinâmico. O caso extremo de tal uso seria um ator que literalmente hipnotizasse o seu público. Nunca ouvi que semelhante caso já se tivesse registrado alguma vez; contudo, existe um certo grau de hipnotismo em toda a representação. Eu não diria que uma atuação é boa a ponto de ser hipnótica, mas tão-só que é melodramática a ponto de ser hipnótica. A atuação hipnótica desempenha um papel no melodrama não muito distinto ao do ambiente magicamente hostil e, enquanto o ambiente é a especialidade do romancista, a atuação é a especialidade da arte teatral. É por seu intermédio que o público pode obter certas experiências — na pior das hipóteses, certas sensações — que seriam impossíveis de reproduzir pela leitura de um livro.

Entendido o caráter hipnótico do teatro melodramático, vemos a uma nova luz o fato desse teatro apresentar freqüentemente, na verdade, casos de hipnose e estados mentais afins. Por desconcertante que a cena de Ricardo III com Lady Anne possa ser para as vítimas do moderno naturalismo, trata-se de um espécime caracteristicamente hipnótico de melodrama. *Os Sinos*, de Lewis, tão rudimentar em vários aspectos, atinge seu clímax numa brilhante utilização de hipnotismo. O protagonista não é o hipnotizador, mas o hipnotizado. Enquanto hipnotizava o público, Sir Henry Irving era hipnotizado por um colega ator. Nós, os espectadores hipnotizados, identificamo-nos com o protagonista hipnotizado. Nesse exemplo, vemos não a contribuição do autor como tal, mas a sua contribuição para um mais vasto padrão. Obra despida de sutilezas, *Os Sinos* é extremamente sutil na relação que, graças a um grande ator, pode estabelecer com a assistência. Há um pirandellismo primitivo no fato da relação com o público passar a fazer parte da peça em si, por uma analogia com a ação apresentada em cena.

No teatro, fenômenos como Svengali e Drácula não são excentricidades, mas protótipos. Embora suceda que essas duas personagens já eram populares na ficção antes de chegarem ao palco, não há comparação, em ambos os casos, entre a potência da novela e a da peça representada. A presença física no palco produz nesse caso uma diferença essencial. Não é no silêncio das bibliotecas, quartos de dormir ou cozinhas que os amantes da hipnose e do vampirismo soltam gritos estridentes e desmaiam. É no teatro, onde tais arrebatamentos constituem uma tradição que vem desde os gregos. E, conquanto Irving se divertisse acumulando Pelion e Ossa, ao adicionar o seu hipnotismo ao da estória, de modo geral, personagens como Svengali e Drácula tornam-se cada vez menos necessárias à medida que aumenta o poder do próprio ator. Edmund Kean era capaz de fazer Lorde Byron desmaiar e as mulheres terem partos prematuros, sem precisar de tais ajudas do enredo.

A propósito, embora sua fama póstuma seja a de um ator shakespeariano, no seu tempo Kean tinha outro tanto de herói de melodrama popular. Não seria seu método, precisamente, destinado a impregnar e inflamar o texto shakespeariano com o seu sentido pessoal do melodramático? O que, se nos libertarmos dos preconceitos vulgares contra o melodrama, não parecerá um procedimento errôneo ou desprezível. Repetidamente testemunhamos o fracasso da representação não-melodramática de SHAKESPEARE. Os ganhos obtidos pela geração de GRANVILLE-BARKER em gosto, bom senso e fidelidade literária foram uma perda em pura teatralidade. Representou, portanto, um prejuízo para o teatro — trágico ou melodramático. Ao rejeitar a má representação melodramática, o século XX caiu no erro de condenar a representação melodramática como tal e, hoje, a tarefa dos atores é redescobrir e recriar a grandeza perdida.

A OCORRÊNCIA TEATRAL

Sabemos que não nos conhecemos muito bem a nós próprios e sentimos que isso torna impossível conhecermos os outros muito bem, mas nunca nos resignamos a aceitar esses dois infortúnios. As nossas identificações de nós próprios com outros, e as nossas tentativas de criarmos para nós novos pais, mães e irmãos naquelas pessoas com que nos damos, fazem da nossa vida uma longa tentativa de inversão total do fracasso universal. O romance e o teatro oferecem-nos identificações e substituições do mais elevado interesse emocional e, para alguns de nós, o teatro dramático é especialmente atraente — talvez pelo fato de se concentrar nessas identificações e substituições.

Acabei de mencionar outra razão: o fato de uma peça ocorrer num teatro, onde as identificações e substituições são apresentadas como carne e sangue reais, a carne e o sangue dos atores. O fenômeno é complexo. Poderemos começar a entendê-lo observando os seus próprios primórdios: a justificativa para a presença do ator no palco e a necessidade que sentimos de sua companhia.

O que é querer companhia? Parece ser muito menos, no plano moral e na escala emocional, do que querer amizade, para não citar o amor. Contudo, é uma necessidade muito mais insistente e elementar. Companhia poderá ser muitíssimo bem aquilo por que as crianças anseiam quando a nossa enfática cultura diz que elas anseiam por amor. Para uma criança, a simples presença de alguém levanta "O grande e fatigante peso de todo este mundo ininteligível". Talvez seja até muito mais atraente, do ponto de vista da criança, que alguém lhe traga *não* amor, mas diversão — se, por exemplo, lhe contar estórias divertidas, puser chapéus engraçados ou souber um truque ou dois de prestidigitação. O ator é, sobretudo, companhia, e nós lhe agradecemos o prazer que nos dá.

Mas é companhia de uma espécie muito particular. Desfruto a sua companhia, mas ele não desfruta a minha. Nem sequer sabe que estou ali. E isso me agrada e, em parte, explica a totalidade do complexo. Na vida, estamos freqüentemente sós e, no entanto, quando surge companhia, sentimo-nos confusos, embaraçados, "comprimidos no meio de muita gente". Conquanto a vida nunca nos consinta ter ambas as coisas, é missão da arte fazê-lo. E descobrimos que o teatro mitiga a nossa solidão sem nos impor a praga das companhias. O ator não pode escolher uma pessoa na assistência e falar só para ela. Se isso alguma vez ocorre — quando, por exemplo, um comediante implica com um espectador — isso constitui especificamente uma agressão à convenção, uma exceção que confirma a regra. Tendo a companhia do ator, é um prazer não ter que fazer coisa alguma a esse respeito, ser delicado, responder visivelmente etc. No teatro, não temos que mostrar-nos agradecidos, porque a nossa gratidão foi paga a dinheiro antecipadamente na bilheteria, como nas casas de reputação ainda pior.

As nossas relações com os demais componentes do público são igualmente ambíguas. Aí estamos, sentados ao lado de estranhos, para compartilhar de experiências de uma considerável intimidade. É um tanto promíscuo. Ao que se disse sobre a bisbilhotice dever-se-ia acrescentar que se trata de uma bisbilhotice orgíaca, coletiva, à Fanny Hill. As "criaturas culpadas" que se sentam "para ver uma peça" estão mancomunando em suas culpas; há uma cumplicidade entre todas. Fazer tal coisa acarreta sua *Schadenfreude* [malícia], como os especialistas notaram. HANNS SACHS, por exemplo, atribui todas as experiências dessa natureza a um modo infantil de fazer que outra criança participe em suas divagações e compartilhe de sua culpa. O título da monografia de SACHS é já por si suficiente para sugerir uma teoria do teatro: *Gemeinsame Tagträume* — "Divagações em Comum".

Depois, temos as relações com outros componentes do próprio grupo, em particular. É sociável convidar pessoas para o teatro? O motivo será provavelmente sociável, em parte, mas com a mesma facilidade poderá ser anti-social, também em parte. Ficamos aliviados da responsabilidade, no fim de contas, não só de falar com os atores, mas também com os nossos amigos. Logo que a cortina sobe, em que sentido estamos ainda "com eles"?

Na verdade, em que sentido aí estamos, de fato? Quem, no teatro, está relacionado com quem e como? Durante um par de horas, comprazo-me na companhia de meus amigos, também me refestelo descontraidamente no prazer de sua ausência imaginada, enquanto dedico a minha atenção a um breve romance em que me deleito na companhia de... eu disse os atores? É com as personagens que realmente me comunico, e os atores despirão seus papéis por volta da meia-noite, passando a ser personagens que não conheço, devolvendo-me os meus amigos que, subitamente, ficam de novo "ao meu lado". Cuidado com as confusões! Os cavalheiros que se precipitam para a saída dos artistas, e insistem em travar conhecimento com a primeira atriz, talvez não sejam suficientemente fortes para enfrentar as conseqüências. Poderão casar com ela (o que freqüentemente sucede), mas se julgam estar desposando a protagonista da peça — e estão exclusivamente interessados em casar com a protagonista da peça — então o divórcio vem em seguida e terão de procurar seus fogos-fátuos noutra parte.

Uma pessoa começa a sentir-se como um espectro quando tenta imaginar seu próprio lugar nesse esquema de coisas. Mas quanto mais espectral é a experiência do ator! A sua tentação de amar a heroína é muito maior; para começar, suas oportunidades são melhores, e ele sabe-o. Mas não é menos propenso do que o espectador a confundi-la com os papéis que ela representa. Essa é uma das razões por que o índice de divórcios na profissão de artista dramático é tão elevado. Depois, há a relação entre o ator e o seu público. Eu disse que ele não pode relacionar-se com qualquer de nós, pessoalmente, mas tem, impessoalmente, uma relação (para ele) quase irresistível conosco. Poderá ter até ingressado na profissão artística por causa da sua necessidade dessas relações. "A necessidade de ser amado", como explicam ele e o seu psiquiatra. Há diretores no teatro de Nova York que convidam os atores a despejar "amor, *verdadeiro* amor" sobre o público. A esperança é de que a assistência retribua. E ela pode realmente reagir com um calor que merecerá tanto chamar-se amor quanto aquilo que o ator sente. Mas, apesar de tudo, quão espectral! Se os espectadores individuais não são os objetos desse amor, quem é então? Em que parte da platéia esse derramamento de amor vai realmente cair? Se o papel do ator é um espectro, a assistência é o espectro de um espectro. À meia-noite, quando o ator deixa tombar seu papel, passa a mostrar-se como um homem, mas, quando o público abandona o *seu* papel, desaparece. As pessoas que deixam o teatro não são "público": são fulanos e sicranos a quem o ator *não* se dirigiu.

Afirmar que a ocorrência teatral, o espetáculo, assinala o problema de ilusão e realidade, confundindo-nos sobre *o que é que é* e onde nos situamos, no meio disso tudo, constituiria uma grosseira mistificação. A ocorrência teatral é um exemplo supremo de tal confusão; e Pirandello é o seu filósofo.

Brincar, Representar, Desempenhar

A maior parte da nossa energia é consumida em repetir o que nós e os outros fizemos antes inúmeras vezes. Segundo todas as aparências, a finalidade da vida é assegurar que amanhã será uma duplicação de hoje. A mesma rotina de pequenos deveres e refeições, seguida do mesmo intervalo de sono na cama! Os primeiros tempos da nossa educação tinham apenas esse gênero de coisas como intenção. O treino de higiene pessoal consistia, no começo, na repetição do que os mais velhos faziam e, depois, na repetição do que tínhamos começado a fazer. Aprender o nosso idioma nada mais era senão repetir o que os outros diziam. Aprender os gestos era repetir o que os outros faziam com os braços. Na verdade, isso era tudo o que parecia ser necessário para o processo de viver. Mas como se isso não bastasse como repetição, acrescentamos mais. A repetição também é uma característica dominante dos nossos prazeres. Aprender uma pequena dança é aprender uma pequena figura que depois se repetirá *ad libitum*. Aprendemos uma canção para a cantarmos milhares de vezes, para não mencionarmos que na maioria das canções o tema se repete, até em cada verso. Damos prestígio à repetição. As "ocasiões solenes" são ocasiões em que palavras e músicas freqüentemente repetidas se repetem de novo. O ritual não seria ritual se não fosse constantemente repetido. E assim, se a vida é ação, não deveria surpreender que a representação teatral — a repetição de nossas ações — seja uma arte universal.

Pode-se confiantemente afirmar, sobre tal arte, que, se alguma vez se extinguisse, seria reinventada pelas crianças de dois e três anos. As crianças dessas idades, abandonando como irrealizável a noção de serem pessoas crescidas, no tamanho adulto, tornam-se pequenas imitações do adulto e, como tal, atores da comédia humana. Isso pode ser considerado uma parte do processo educativo, como tem freqüentemente sido. Aprendemos a ser adultos fingindo que somos adultos. Ao que alguns psicólogos acrescentam que a representação nas crianças também é experimental. Isso significa não só que adquirimos (por exemplo) um vocabulário adulto mediante a repetição do vocabulário adulto, mas que o mundo dos jogos e brincadeiras é uma oficina ou laboratório para experiências por tentativa-e-erro. Sem dúvida existe também um aspecto defensivo nesse processo. Não tendo dominado o mundo "real", pela representação construímos um refúgio, um abrigo cuja inviolabilidade protegemos ciosamente.

Brincar, representar, desempenhar: é difícil dizer, quando se observam crianças de três anos de idade, em que ponto acaba a brincadeira e começa a representação. O puro desempenho pareceria pertencer mais especialmente a uma idade ulterior, em que as regras são entendidas e aceitas. Os jogos são uma espécie de arte abstrata, toda geometria e números. O que uma criança de três anos principalmente faz possui um elemento de "fazer de conta" e, portanto, de representação: há um papel e há uma ação teatral. Mas não é uma representação verdadeira porque não existe público: ela não está representando para ser observada, notada, apreciada, suscitar prazer noutros. As crianças, notoriamente, têm consciência de assistência, isto é, desejam ser notadas, apreciadas, suscitar prazer, mas o que primeiro exibem ante o seu público não são as suas criações de "fazer de conta", mas suas conquistas da "realidade". Se o adulto for incluído na dramatização, sê-lo-á como um colega ator, não observando a fantasia, mas participando dela. Só quando o impulso de representar se combina com o impulso de ser observado e apreciado, poder-se-á dizer então que a criança não está apenas representando, mas interpretando um papel.

Seria uma psicologia rudimentar, na verdade, aquela que visse a representação como um recurso da infância, a ser posteriormente abandonada. "O mundo é um vasto palco, e todos os homens e mulheres meros atores" ou, nas palavras escritas na fachada do Globe Theatre: *totus mundus facit histrionem* — "todo mundo faz o histrião". Até em nossas conversas cotidianas se admite que as pessoas adultas estão freqüentemente "representando, apenas", "interpretando o seu papel", "dando um *show*" e os alemães dizem: *"Machen Sie keine Oper!"* ("Não faça uma ópera!") A limitação dessa noção popular da histrionia na vida cotidiana é o fato dela estar marcada pela desaprovação, aplicar-se unicamente a uma atividade hipócrita e pressupor que a maior parte das nossas ações não é teatro ou representação. A opinião mais sofisticada concede que a representação tende a caracterizar o comportamento humano em geral. Com efeito, fazer tal concessão, nos países anglo-saxões, já é *ser* sofisticado, visto que a nossa tradição nessas matérias é puritana e retrógrada. É para um irlandês como SHAW dizer-nos que o ator é o menos hipócrita dos homens, visto ser o único que reconhece estar representando. É para irlandeses como WILDE e YEATS explicarem-nos que a nossa opção não é entre máscara e rosto, mas entre boas máscaras e más. E é para o espanhol SANTAYANA, estimulado por Boston e Harvard, afirmar, com altivez, que a máscara é a única alternativa para a folha de figueira, sendo esta, "apenas, uma máscara mais ignominiosa".

> Neste mundo [diz SANTAYANA, em *Soliloquies in England*], devemos instituir formas convencionais de expressão ou, no caso contrário, fingirmos que nada temos a expressar.

E ainda:

> O que... poderia ser mais esplendorosamente sincero do que o impulso para representar na vida real, erguermo-nos com a onda nascente de cada sentimento e deixá-la rebentar, à sua vontade, na espuma do exagero? A vida não é um meio,

> a mente não é uma escrava nem um fotógrafo: tem o direito de encenar uma pose, assumir uma atitude de *panache*, criar quaisquer alegorias prodigiosas que queira por simples diversão e pelo regozijo que daí lhe advém... Enfeitar a experiência não é prestar falso testemunho contra o próximo, mas depor a verdade para nós próprios.

Semelhante filosofia, que poderia ter sua origem num trecho de *As Leis*, de Platão, faz-nos ver o jogo, a representação, a interpretação cênica, não só como naturais e infantis, mas também como uma realização humana e um objetivo adulto. Se, como fenômenos da infância, parecem constituir apenas, para os clínicos, a preparação para uma vida adulta "séria", o filósofo poderá pôr em dúvida o valor da seriedade — a noção puritana de maturidade — e colocar na meta da experiência uma infância renovada, uma segunda fase de brincar, uma inocência recuperada. Tal idéia tem razões tão boas para reivindicar ortodoxia quanto a contrária, a noção puritana (ulteriormente, mais adotada, talvez, pela gente de ciência que pela religiosa), pois qual é, afinal, a concepção tradicional de bem-aventurança celeste? Sua imagem, na forma que nos é familiar, se bem que vulgar, é a de anjos sentados sobre nuvens, tocando harpa — anjos tocando, anjos representando, anjos interpretando. Condenados, como talvez nos vejamos, a comer o pão com o suor de nosso rosto, só o fazemos na esperança de um festival celeste de canções ou uma divina vaia.

PSICODRAMA

A proposta que SHAW, WILDE, YEATS e SANTAYANA nos fazem de que encontremos nossas esplêndidas máscaras, ou as que nos sejam apropriadas, é um conselho de perfeição. A maioria de nós está condenada, pela "vida" ou por nós próprios, à folha de figueira, isto é, à máscara inadequada. Não vivemos bem. A vida é teatro; mas não podemos desempenhar apropriadamente os nossos respectivos papéis.

Esse imperfeito funcionamento, estudado em tempos idos por sacerdotes e moralistas, tem constituído o estudo especial, em nossos dias, dos médicos. E os doutores, especialmente os de certas escolas, observaram e aceitaram a tendência humana para considerar este mundo um teatro. Na Psicanálise freudiana, são atribuídos ao terapeuta todos os papéis de co-estrelato pelo paciente, o qual ocupa, evidentemente, o papel de astro ou estrela principal; e tem lugar, então, a grande reapresentação das cenas de infância, numa montagem de cinco atos por semana, durante todo o tempo em que durar a neurose, o dinheiro ou o paciente.

Um prestigioso terapeuta, J. L. MORENO, objeta contra o método freudiano argumentando (se me permitem parafraseá-lo) que está longe de ser suficientemente teatral. "A mente é um palco", dizia um relator do método de MORENO. Na opinião de MORENO, o homem silencioso, invisível, que toma notas atrás do divã, é muito pouco teatral, assim como o sujeito falador que está deitado no divã, olhos no teto, dizendo tudo o que não seria capaz de dizer olhando o rosto de alguém. A vida é uma peça de teatro bem sucedida, em que as pessoas se sentam e caminham à vontade, em que o diálogo é recíproco, em que as pessoas gesticulam umas para as outras e olham-se nos olhos, quer por motivos de interesse, afeição ou antipatia. Viver é existir com todos esses meios de comunicação pessoal direta, atuando espontaneamente. A neurose, ou o fracasso de viver, é existir sem tal espontaneidade, com medos e ódios que interferem de tal maneira que (num caso extremo) fugimos de outras pessoas ou as atacamos. Nesta conformidade, MORENO argumenta que nenhuma cura pode ser tentada sem fazer com que o paciente influa diretamente no drama que deseja viver. Como será isso possível? Um drama tem várias personagens. Que acontece às outras, além do paciente? MORENO recorre ao próprio princípio do teatro: substituição de uma pessoa por outra, desempenho de um papel. Ao terapeuta são distribuídos papéis, não só na imaginação do paciente, como no método freudiano, mas fisicamente, num palco. Terapeutas auxiliares entram em cena para encarregarem-se de outros papéis. O paciente tem de os defrontar, e não só em reconstruções do passado, como na reconstituição de crimes pela polícia, mas em cenas que surgem de novo, no instante presente. Tudo isso (para completar o circuito teatral) com outros pacientes observando

— isto é, a descoberto de "os outros", acontecendo em sociedade, no mundo.

A reação instintiva de cada um de nós é: "*Eu* jamais seria capaz de fazer isso. Preferia sumir no chão!" Mas apurou-se que as pessoas, após um período de "aquecimento", animam-se a "fazer isso", e não há grandes problemas para conseguir a encenação dos dramas familiares das pessoas, de maneira espontânea e vigorosa, no palco "psicodramático" do Dr. Moreno. Qual o êxito terapêutico obtido pelo método não é assunto para ser tratado aqui, nem abordarei a preferência de Moreno pelos seus dramas "reais" aos que são escritos por dramaturgos. Fiz esta descrição do que entendo por psicodrama, porque oferece a prova mais evidente que se possa imaginar da relação íntima entre o teatro e a vida. Mesmo que os resultados terapêuticos sejam pequenos, seria difícil duvidar de que Moreno tem um intuito definido. Schopenhauer sempre sustentou que "o teatro é o reflexo mais perfeito da existência humana", e devo confessar que eu sempre lera essa frase como uma manifestação de grandiloqüência, até que se tornou real para mim, depois de uma leitura de Moreno.

Os leitores para quem Moreno é um excêntrico, especialmente se forem de uma tendência sociológica, aproveitariam ainda mais com a leitura de *The Presentation of Self in Everyday Life,* de Erving Goffman. Nesse livro, um sociólogo interpreta a nossa conduta diária como uma tentativa de apresentarmo-nos sob uma luz determinada, para "causar certa impressão". A tendência desse critério é, inevitavelmente, para a observação de hipocrisias e a crítica daquilo a que David Riesman chama a personalidade "dirigida para fora". O livro de Goffman é uma reação violenta aos manuais de relações públicas com títulos como *The Magic Power of Emotional Appeal,* num dos quais encontrei um capítulo me ensinando como tornar meus sorrisos audíveis ao telefone. De maior valor, no presente contexto, é a concordância de Goffman com Santayana, a respeito de máscaras. Ao apresentarmos o nosso "eu" a outros, não dispomos da escolha agradável e fácil entre um Eu Real e um Eu Falso da Madison Avenue. Há inúmeras possibilidades, e grande número de pessoas aproveita-se de uma quantidade considerável, desempenhando diferentes papéis em diversas ocasiões e ante pessoas diferentes. Do mesmo modo, quando pensamos que *não* estamos expressamente impondo-nos, mas sendo discretos e apagados, estamos de fato impondo-nos como pessoas discretas e apagadas. A taciturnidade é volubilidade invertida. O silêncio, na companhia de pessoas, não é um nada, mas algo — e um algo feito aos outros, quer por deferência ou por insolência. Um dos comentários de maior profundidade de Freud foi a propósito de sua observação de que as pessoas *se trairão,* acabarão denunciando-se. Desejam fazer isso, embora pensem que não, de modo que facilmente deixam de realizar suas aparentes e mundanas finalidades "objetivas", a fim de... "apresentarem-se tal como são". Embora isso possa levar-nos ao cárcere, não negaremos a nós próprios o prazer de declarar, antes do cair do pano: "Muito bem, inspetor. Sim, senhor, *sou* o barbeiro diabólico da Fleet Street". Aqui temos um lampejo da associação que existe entre a teatralidade e o universal "impulso de confissão".

"IL GIUOCO DELLE PARTI"

Na própria literatura, o tratamento clássico desse tema de "drama da vida cotidiana" é o de Pirandello. Ele foi muito mais longe do que Goffman, e falou não só da *apresentação,* mas da *construção* que cada um faz de si próprio. É esse o lado positivo da filosofia pirandelliana: Pirandello sustentou até a sua admiração por Mussolini com a sugestão de que o Duce se avantajara a nós todos em "autoconstrução". Mas a origem de toda a concepção reside menos no pensamento do que na experiência — e dolorosa experiência, nesse caso — razão por que o lado negativo da filosofia é que está ativo na arte de Pirandello. As grandes interrogações suscitadas em suas peças são: onde terminam os fatos e começa a ficção? O que é verdade e o que é somente imaginado? O que é vida, o que é teatro? O que é real, o que é representação? Por vezes, propõe-se um rasgado cepticismo (Gabriel Marcel chama-lhe o cepticismo mais radical que alguma vez foi proposto), mas, forçosamente, se Pirandello tencionava de fato criar enredos e personagens, esse cepticismo teria de ser freqüentemente deixado em suspenso, para que as distinções entre, digamos, lúcido e insano, pudessem conservar alguma referência objetiva. Só porque as distinções ainda significam alguma coisa é que os paradoxos têm algum sentido. Mesmo *A Cada Um Sua Verdade,* onde, no final, somos convidados, pelo menos de brincadeira, a aceitar uma rejeição mística da lógica elementar, depende completamente da distinção entre lúcido e insano manter-se significativa e até nítida.

Entretanto, o final de *A Cada Um Sua Verdade* é um hino de louvor à representação de um papel, à visão teatral da vida, pois o que se diz é isto: seja o que for que a perdida certidão de nascimento da dama do véu possa registrar, sua identidade significativa é a de filha da velha senhora, esposa do secretário de direção. Ela desempenha o papel que cada um deseja que ela desempenhe. Todos concordariam que isso é muito feminino da parte dela, e PIRANDELLO acrescenta que considera tal atitude muito humana e correta. O que equivale a um prolongamento ético da defesa meramente estética da representação, por SANTAYANA, pois enquanto este diz que assumir um papel nos dá *panache,* PIRANDELLO diz que é moralmente digno de louvor. O que passa para a nossa identidade "real" é algo a que a dama do véu só se apega por um falso orgulho. Cordélia, no *Rei Lear,* agarra-se primeiro à sua própria imagem de uma pessoa que não lisonjeia e que tem motivo para ser hostil ao Pai. Mais tarde, Cordélia cede, perde sua identidade e torna-se como "ele a desejaria", toda afeição e solicitude: "não há motivo, não há motivo". A dama velada de PIRANDELLO, toda amor e dever, pode afirmar: "Para mim própria, não sou ninguém..."

Se a disposição para aceitar o papel imposto por outrem pode ser uma virtude, a determinação de impor um papel a outrem é um vício. Baseia-se também numa psicologia mórbida, e suas vítimas assim o dirão. A mais angustiada de todas é o Pai de *Seis Personagens em Busca de Autor,* que sente ter servido de pretexto para aquele momento único em que permaneceu exposto como Encarnação da Luxúria diante de sua própria enteada. Mas as críticas a PIRANDELLO salientaram geralmente os aspectos psicológico e epistemológico, e deixaram de lado o aspecto moral. O cepticismo radical não atinge a ética. Pelo contrário, PIRANDELLO dispôs-se a derivar uma ética firme da própria falta de firmeza em tudo à volta. *Justamente porque* tudo é tão incerto, incluindo as nossas próprias identidades, é que precisamos de consolação, necessitamos de pretextos para a afeição. Esses pretextos são os papéis que desempenhamos. A dama do véu diz: "Não sei o que as coisas são, ou quem é qualquer um. Nem sei quem eu própria sou. Maior motivo para estarmos dispostos a ser quem quer que seja, a assumir qualquer papel que mitigue as penas daqueles que nos são queridos." Dor, amor: dessas coisas não se duvida. Daí a legitimidade de uma espécie de imperativo categórico: desempenhar qualquer papel que reduza a dor e amplie a área do amor. O histrionismo de SANTAYANA é intelectual e confiante; o de PIRANDELLO, emocional e desesperado.

O teatro e a vida têm tanto em comum que podem facilmente confundir-se. Em *Esta Noite Improvisa-se,* de PIRANDELLO, uma atriz sente-se perturbada ao desempenhar uma cena de morte: a arte invadiu a vida, uma pequena morte fictícia irrompeu na vida não-fictícia e causou um tremor, um desmaio, uma premonição. Simples! Mas não sem profundas implicações. O tremor não foi criado (sabemos isso) na atriz que vemos no teatro. O papel da atriz está sendo interpretado por uma atriz que, presumivelmente, não sentiu esse tremor. O paradoxo é formulado de um modo ainda mais convincente em *Seis Personagens,* em que as personagens são contrabalançadas por atores e explica-se que os atores jamais conseguirão atingir a realidade das personagens. No espetáculo, porém, vemos que as personagens também são interpretadas por atores. Portanto, a tese da peça é refutada pela interpretação cênica da peça, salvo se partirmos do princípio de que os atores *falharam* na representação das personagens, caso em que o espetáculo é um fracasso. Como não podemos acreditar que PIRANDELLO pretendesse que todas as apresentações de sua peça fossem fracassos, devemos ater-nos à noção de uma contradição entre a peça e a idéia da peça. Essa contradição é menos solucionada que validada pela concepção pirandelliana de vida: nós, homens, só podemos representar papéis; não podemos ser, apenas. Podemos conceber a existência de criaturas que apenas são, mas não podemos sê-las, tão-só podemos representá-las. Daí o paradoxo das seis personagens que apenas são, mas cujo "ser" não nos pode ser comunicado senão através da representação que se lhes dê. Para nós, portanto, a representação, não a coisa representada, continua sendo o termo fundamental. A simulação é a única coisa não simulada. O fingimento é a realidade básica.

Num certo sentido, a possibilidade de um perfeito desempenho de *Seis Personagens* está excluída desde o princípio, pois seria aquele em que perdêssemos o sentido de que os "Seis" são papéis representados. Talvez em certos momentos possamos perder esse sentido, mas cedo percebemos, assim que passam alguns instantes, que isso só pôde acontecer porque os seis papéis são muitíssimo bem... representados. Não conseguimos esquecer por mais de um momento que os papéis são representados, ou perderemos o juízo. À semelhança do homem que salta para o palco a fim de salvar Desdêmona das mãos de Otelo, também nos levantaríamos para avisar a enteada que "aquele homem ali" é o seu padastro. Contudo, supondo que os "Seis" papéis são representados de um modo soberbo, não nos apressaremos a afirmar que é como se as seis personagens tivessem entrado no palco sem o apoio do Sindicato dos Atores? Se o fizermos, as palavras básicas são: *como se*. Pois apenas essas duas pequenas palavras nos separam da alienação mental e à peça de se dissolver num caos. Apreendemos a idéia de PIRANDELLO porque *não* é encarnada. É-nos dada a uma certa distância. Por mais poderosa que seja a ilusão, vemo-la através de óculos escuros. Poderíamos chamar a PIRANDELLO o último dos platônicos e dizer que ele nos está mostrando as sombras na caverna de PLATÃO. Pois, tal como em PLATÃO, são sombras ou nada, assim em PIRANDELLO é o desempenho, a improvisação, o jogo cênico, ou nada. E quer nos convença ou não de sua concepção geral das coisas, quer, na verdade, com o decorrer dos anos, sua filosofia conserve ou não algum interesse, ele criou uma imagem viva que jamais pode morrer — a imagem do homem como ator e da vida como o jogo da interpretação de papéis, de representações de partes — *il giuoco delle parti.*

PARTE II

Diferentes Gêneros de Peças

6

Melodrama

A MÁ FAMA DO MELODRAMA

LI HÁ ALGUM TEMPO, numa revista, um artigo em que se fazia o seguinte comentário sobre JOSEPH CONRAD:

> Uma palavra acode, com insistência, à mente de qualquer leitor assíduo das estórias de CONRAD: a palavra Melodrama. Por que o faz? O que tem ele contra a vida? Qual é a finalidade de todas aquelas rixas, assassínios, conspirações, todos aqueles desastres e traições terríveis?. . .

Não muito depois, encontrei esse trecho de novo — citado por um crítico que oferece esta resposta a suas interrogações: achando difícil relatar ou inventar, CONRAD teve de derivar suas narrativas de outras narrativas. Escreve o nosso crítico: "Para tal temperamento, 'drama' é uma alternativa para a vida dramática". E é dado um exemplo. Revelou-se recentemente ser muitíssimo provável que o jovem CONRAD tivesse tentado suicidar-se, e por razões que poderíamos considerar prosaicas: "depressão, saúde precária e uma total anarquia financeira". Em vez de relatar a triste seqüência de acontecimentos, CONRAD extraiu deles um melodrama de amor e honra. A sua luta interior converteu-se, na ficção, num duelo entre duas pessoas distintas.

As perguntas sobre as razões por que CONRAD "fez" e "o que tinha contra a vida" necessitam muito mais de explicação, sem dúvida, do que o seu próprio comportamento. Só sob a influência de um naturalismo estreito e filisteu podemos perguntar por que um artista mostra a vida à distância e segundo um gênero estabelecido. A transposição de uma luta íntima para um duelo entre pessoas não precisa, sequer, de uma convenção que a concretize: tais mudanças são feitas por todos nós, durante a noite, em nossos sonhos. Se alguém é capaz de fazer de suas lutas, do duelo que trava com os desejos suicidas, um drama de amor e honra, tem fatalmente de dar ao material particular e caótico uma forma pública e reconhecível. Realizou arte, inspirado em sua fantasia e sua dor. Encontrou o elo entre a emoção e os valores civilizados. Obteve universalidade.

Tudo isso, claro, teria sido aceito sem dificuldade pelos nossos dois críticos, com exceção do veículo (forma, convenção) que CONRAD escolheu: o melodrama. Goza de má reputação — que é a pior coisa que pode acontecer a uma palavra no mundo literário, assim como é a pior coisa que pode acontecer a um homem no mundo social.

Donde veio essa má reputação? Creio que se trata, substancialmente, da má reputação do popular melodrama vitoriano. Ora, é injusto julgar qualquer coisa pelo seu elo mais fraco, mas não é injusto perguntar: até que ponto é fraco o seu elo mais fraco? O que é o mínimo que se pode exigir de um melodrama? Eis uma resposta tão capaz quanto qualquer outra: uma boa choradeira. A animosidade implícita em expressões como "negócio de carpideira" e "paraíso dos chorões" não é mais interessante do que a atração generalizada da própria coisa que se despreza.

Uma análise de melodrama — a atração exercida pelo melodrama pode legitimamente começar com uma meditação sobre as lágrimas.

EM LOUVOR DA LAMÚRIA

O que significa chorar? O riso prendeu a atenção de muitos pensadores, entre os quais alguns dos melhores. Uma rápida busca nos índices de livros e catálogos de bibliotecas chama a nossa atenção para uma extensa literatura a tal respeito. As lágrimas são um oceano relativamente inexplorado.

Uma razão pela qual o riso teve melhor divulgação parece-nos óbvia: o riso é (ou sustenta-se que é) agradável, ao passo que o choro é (ou afirma-se que é) desagradável. O riso é também algo que faz sermos apreciados. Qual o orador fatigado que não se espraia sobre os benefícios de um sentido de humor? Chorar, por outro lado, é uma coisa que se ensina assiduamente aos meninos pequenos a não fazerem. As mulheres são muito mais realistas: falam de ter desabafado com uma boa choradeira. A frase assinala a que é, talvez, a função mais comum das lágrimas: um mecanismo para aliviar, para descarregar emoções — usualmente, emoções muito superficiais. Mas há lágrimas e lágrimas. Soluçar sentidamente é uma questão de profundas, lancinantes emoções. Depois, temos as lágrimas de alegria. "O excesso de mágoas ri", diz BLAKE, "o excesso de alegria chora". SHAW explicou dessa maneira:

> As lágrimas na vida adulta são a expressão natural de felicidade, assim como o riso é, em todas as idades, o reconhecimento natural de destruição, confusão e ruína.

As lágrimas derramadas pela assistência de um melodrama vitoriano cabem na rubrica de "uma boa choradeira". Poderiam denominar-se a catarse dos pobres e como tal obter um melhor justificante para a pretensão de constituir o principal objetivo do melodrama popular, em vez das suas notórias pretensões morais. Além de referir-se a uma emoção superficial, a frase "fiz uma boa choradeira" implica o sentimento de comiseração, de pena da pessoa por si própria. Mas, apesar de todos os seus deméritos, a autocomiseração tem sua utilidade. E. M. FORSTER afirma até ser a única coisa que torna suportável o sentimento de envelhecer — por outras palavras, que é uma arma na luta pela existência. A autocomiseração é uma ajuda muito atuante em tempos de dificuldade, e todos os tempos são tempos de dificuldade.

Visto que o nosso moderno antagonismo à autocomiseração e ao sentimentalismo vai muito além das objeções racionais que se lhes pudesse fazer, percebemos que as próprias objeções racionais são, numa certa medida, meras racionalizações. Os ataques às falsas emoções disfarçam, com freqüência, o medo de uma emoção propriamente dita. No fim de contas, a nossa cultura consiste em meias palavras, meias atitudes. Observe-se como, nos últimos cinqüenta anos, o prestígio da ironia seca subiu, enquanto o das emoções alterosas declinou. É um clima cultural em que um escritor secundário como Jules Laforgue pode ser mais apreciado que um escritor da envergadura de Victor Hugo. Ou atente-se na nossa mudança de atitude em face da morte. Alguma outra época, além da nossa, receberia a morte de pessoas admiradas com "silenciosa reserva"? Poderemos pensar que Auden abre seu coração no bom poema que escreveu sobre a morte de Yeats, mas compare-se o poema de Auden com o produto de uma cultura mais tradicional, digamos, com o *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Garcia Lorca! Seria possível em inglês até o próprio título do poema de Lorca? É o pranto ou lamento algo que nos possamos imaginar fazendo? Pelo contrário, modernizamos as tragédias gregas eliminando todas as variantes de "ai de mim!" Se Cristo e Alexandre, o Grande, ressuscitassem, ensiná-los-íamos a reterem as lágrimas.

Vi, certa vez, fazer-se justiça à morte. Um ator italiano apresentou-se no palco para anunciar a morte de um colega. Foi um lamento, de fato. Agitou-se, chorou, produziu um caudal de retórica veemente, até que a assistência se agitou, chorou e lamentou a morte com ele. Ora, trata-se de lamúria, de autocomiseração, sem dúvida. Uma pessoa não lamenta um cadáver; lamenta-se a si própria, por ter sido desapossada, privada de alguém; e, no fundo, está o medo da própria morte. Mas tanto melhor para a autocomiseração. A experiência foi recebida, não recusada.

Esse ponto tem certa importância para a saúde mental. A Psiquiatria moderna começa com aqueles *Estudos Sobre Histeria* em que Freud e Breuer procuram explicar o que acontece quando às impressões emocionais não é permitido que se consumam. O choque de dor anseia por ser mitigado e liberto através de gritos, contorções, lágrimas. Os bons meninos que se mantêm quietos e calados sob uma chuva de golpes talvez venham a pagar por esse estoicismo vinte anos depois, num divã de psicoterapia. Seus ressentimentos, em vez de se consumirem por um processo natural, foram acumulados no inconsciente.

Se rechaçarmos as lágrimas e os lamentos em altos brados da nossa vida cotidiana, poderemos verificar se se encontram igualmente ausentes ou não dos sonhos noturnos. Poderemos não ser mais sentimentais que o nosso vizinho e verificar, contudo, que temos muitos sonhos em que choramos profusamente e, ao mesmo tempo, nos agitamos como um ator num velho melodrama: caímos de joelhos, erguemos os braços aos céus, lamentosamente etc. Nesse caso, a autocomiseração grandiloqüente é um fato da vida. Como só pode ser reproduzida mediante o uso do estilo grandiloqüente, a grandiosidade melodramática deveria parecer uma necessidade.

Compaixão e Temor

Defendi o melodrama em seu elo mais frágil, porquanto a autocomiseração só é valiosa na vida, sem dúvida, até um certo ponto e só é tolerável até um certo ponto no palco. A compaixão pelo "herói" é a metade menos impressionante do melodrama; a outra e mais impressionante metade é o medo, o temor provocado pelo vilão. Compaixão e temor: foi Aristóteles quem, na *Poética*, fez a conjugação e procurou explicar o efeito total da tragédia nesses termos. Parece uma excessiva esquematização. Na tragédia, é o que quase todos sentem atualmente, algo mais está envolvido. Estará também no melodrama? Atuar sobre a capacidade de compaixão e temor do público não será o alfa e ômega da tarefa do melodramaturgo? Na *Retórica*, Aristóteles explica que a compaixão e o medo têm uma relação orgânica mútua. Um inimigo ou um objeto de terror está pressuposto em ambos. Se somos os ameaçados, sentimos medo em nós próprios; se são outros, sentimos compaixão por eles. Seria desejável levar essa análise um pouco mais longe, à luz do fato de que a maior parte da compaixão é autocompaixão. Estamos identificados com aqueles outros que são ameaçados; a compaixão que sentimos por eles é pena de nós próprios; e, pela mesma ordem de idéias, compartilhamos de seus temores. Lamentamos o herói de um melodrama porque ele se encontra numa situação terrível; compartilhamos de seus temores; e, quando temos pena de nós próprios, pretextamos estar com pena dele. Enumerar esses fatos é resumir a situação dramática do melodrama popular característico: a bondade perseguida pela maldade, um herói perseguido por um vilão, heróis e heroínas perseguidos por um mundo perverso.

A compaixão representa o lado mais fraco do melodrama, o temor o mais forte. Talvez o êxito de um autor melodramático dependa sempre, primordialmente, da sua capacidade de sentir e projetar medo. Sentir deve ser fácil, pois o medo é o elemento em que vivemos. "Nada temos a temer senão o próprio temor" é um *slogan* nada consolador, visto que o medo é o mais indestrutível de todos os obstáculos. Nisso reside a universalidade potencial do melodrama.

Os temores humanos são de duas espécies. Uma pertence ao mundo do senso comum: é razoável, na acepção cotidiana, temer uma queda desastrosa ou um acidente de avião. A outra espécie de medo é a chamada irracional, talvez não muito racionalmente. Superstições primitivas, fantasias neuróticas e imagens infantis à mente, e igualmente fora dos limites do senso comum está o temor a Deus. Superstição e religião, neurose e infantilidade, estão no mesmo barco.

O melodrama emprega, por vezes, o tipo "irracional" de medo numa forma tão direta quanto a do monstro de Frankenstein ou Drácula. Mais freqüentemente, deixa que o medo irracional se mascare de racional: damos razões para temer o vilão, mas o medo realmente suscitado excede as razões dadas. O talento, no texto melodramático, é mais facilmente visto no poder do escritor para fazer que o seu vilão humano pareça sobre-humano, diabólico. Historicamente, os vilões da nossa tradição promanam do arquivilão Lúcifer, e uma boa parte dos recentes estudos de Shakespeare tem ilustrado, em pormenor, a possível derivação de *Ricardo III* do Vício medieval. É bom ter essas ilustrações; o princípio estava antecipadamente claro. Mas donde os vilões são oriundos é de relativamente pouca importância. O que interessa é se um dado escritor pode realmente dotar o seu vilão com alguma da energia original. Devemos captar um reflexo das chamas do inferno, uma pitada de enxofre. Isso acontece até numa obra cômica, se o sentido de horror tiver suficiente profundidade — como em *O Cântaro Quebrado*, de Kleist. Entre os modernos escritores, deve-se reconhecer que os romancistas — Melville ou Emily Brontë — foram melhores satanistas que os dramaturgos. Os vilões teatrais, apesar de sua reputação, não foram monstruosamente maus de mais. Se suas imprecações pareceram cômicas, é porque o mal era apenas superficial. Um vilão não devia esforçar-se tanto para cometer suas vilanias.

Visto que o teatro tende a concentrar sua visão num punhado de pessoas, tenderá também a consubstanciar o mal em poucos vilões ou até num só, muitas vezes. Isso não quer dizer que não disponha de outros recursos. A visão melodramática é paranóica: estamos sendo perseguidos e afirmamos que as coisas, vivas e mortas, estão combinadas para nos perseguir. Ou, melhor, nada está morto. A própria paisagem se animou, ainda que seja apenas para nos agredir. Talvez possamos pressentir algo dessa visão subentendida na marcha da Floresta de Birnam sobre Dunsinane, em *Macbeth*, ainda que o dramaturgo forneça soldados para transportá-la. Para Emily Brontë, de qualquer modo, as charnecas e o clima do Yorkshire são "o próprio demônio" — tanto quanto o vilão dela, Heathcliffe. O melodrama popular vitoriano empregou amplamente o mau tempo e a paisagem hostil e perigosa. Mares encapelados e pântanos profundos ameaçam tragar o nosso herói. O próprio fato de que descrevo tais eventos como "tragar" mostra que um pouco de animismo se desprende, mesmo numa crítica.

É surpreendente o que o palco do século XIX podia realizar em matéria de apresentação de mares tempestuosos, montanhas, glaciares, lagos gelados e coisas parecidas; contudo, havia sempre limitações muito mais severas do que num romance, e o dramaturgo tinha de reforçar a hostilidade da paisagem com outras hostilidades. Os artifícios "melodramáticos" do enredo estão abrangidos neste capítulo e, particularmente, aquele recurso notório: a coincidência arbitrária. É muitas vezes em virtude dessa característica que o melodrama se diferencia da tragédia, argumentando-se que o processo melodramático é excessivamente frívolo. Contudo, existem exemplos particularmente grosseiros nas tragédias supremas e, de modo geral, a coincidência arbitrária, quando não é frivolamente usada, não tem qualquer efeito frívolo. Intensifica o efeito da paranóia. Inscreve circunstâncias nas fileiras do inimigo — como Strindberg fez na vida real, quando vários incidentes menores conspiraram para privá-lo do seu absinto em diversas ocasiões sucessivas. Representa uma projeção do medo "irracional".

EXAGERO

O longo braço da coincidência é uma coisa caprichosa. Mencionemo-lo e em menos de um minuto haverá alguém usando a palavra exagero. Isso leva-nos de volta ao preconceito contra o melodrama e à essência do próprio melodrama. Tal como a farsa, pode-se dizer desse gênero que não descamba para o absurdo por acidente, mas deleita-se nele intencionalmente. Pôr em dúvida o absurdo que nele existe é desafiar não a conclusão, mas a premissa. Em ambos os gêneros, o autor goza de uma espécie de *Narrenfreiheit* — a liberdade do idiota em relação ao senso comum — e o que ele escreve deve ser abordado e julgado de acordo.

Estamos habituados a reconhecer apenas um ligeiro grau de exagero na reprodução artística da vida — o suficiente, apenas, dizemos a nós próprios, para definir um contorno. A imagem em nossos espíritos é de retratos em que o pintor reproduz as aparências de um modo bastante idêntico àquele em que pensamos vê-las, embora lhe consintamos um desvio de 10% porque ele é um artista. Mas suponhamos que o desvio do senso comum é muito maior? O retrato vai ficando cada vez pior? Não, mas para os exageros que já não são ligeiros, mas substanciais, precisamos de outro critério. Uma diferença de grau converte-se numa diferença de gênero. De um autor melodramático a quem desaprovamos, não devemos dizer: "Você exagerou muito", mas: "Você exagerou de um modo pouco inspirado, mecanicamente". Talvez tivéssemos de dizer até: "Você exagerou muito pouco", pois numa era de naturalismo, a coragem de um escritor atraiçoa-o por vezes, e ele tenta fazer passar um pato doméstico por uma fera na selva.

Os exageros só serão idiotas se estiverem vazios de sentimento. A intensidade de sentimento justifica o exagero formal na arte, tal como a intensidade de sentimento cria as "formas exageradas" das fantasias infantis e dos sonhos adultos. É como crianças e sonhadores (poderíamos acrescentar, melodramaticamente: como neuróticos e selvagens, também) que apreciamos o melodrama. Exagêro de quê? Dos fatos, tal como são vistos pela mente adulta, sofisticada e científica. A mente primitiva, neurótica, infantil, não exagera suas próprias impressões.

O que é um gigante? Um homem de seis metros de altura. Um exagero, não é? Alguém multiplicou por três. O que é um gigante? Um adulto visto por um bebê. O bebê tem sessenta centímetros, um adulto, 1,80 metro. A proporção é de um para três. Não há exagero algum.

Há um excelente filme francês, *Zero em Comportamento*, em que os professores são vistos através dos olhos das crianças. Parecem-lhes enormes e deformados, por vezes, porque as câmaras foram colocadas juntas dos pés deles. As pessoas chamam a esse resultado estilização. A palavra sugere o sofisticado, o artificial e o adulto. O que se fez foi ingênuo, natural e infantil. A palavra "exagero" pode desorientar.

Algo semelhante pode-se dizer a respeito da "grandiosidade" da representação melodramática. O fato de todos nós sermos atores afetados e canastrões nos nossos sonhos significa que a representação melodramática, com seus largos gestos e esgares fisionômicos, seu estilo declamatório de fala, não é um exagero dos nossos sonhos, mas a sua duplicação. A tal respeito, *o melodrama é o naturalismo da vida onírica.* A civilização, como eu já disse, pede-nos que ocultemos os nossos sentimentos e até nos instrui na arte de escondê-los. Aqueles sentimentos que não pudermos ocultar completamente são reduzidos a meras sombras dêles próprios. Daí a adequação da câmara cinematográfica: ela pode ver aqueles movimentos minuciosos da fisionomia que são tudo quanto resta no homem civilizado da expressão corpórea. Quando os amplia nos grandes planos, numa altura de três metros ou mais, está realizando a velha grandiosidade melodramática à sua maneira e sem a assistência do ator.

Uma das principais emoções é o Medo. Qual é o seu aspecto?

> O coração bate impetuosamente... há uma palidez mortal; a respiração é ofegante; as narinas dilatam-se; há um movimento arquejante e convulsivo dos lábios, um tremor nas faces encovadas, uma contração da garganta; os olhos arregalados estão fixos no objeto de terror; ou podem rolar incessantemente de um para outro lado... As pupilas estão... enormemente dilatadas. Todos os músculos do corpo podem ficar tensos, rígidos, ou ser lançados em movimentos convulsi-

> vos. As mãos abrem e fecham alternadamente, por vezes torcendo-se. Os braços podem estar adiantados, como se quisessem esconjurar algum perigo horrível, ou ser levados à cabeça

Qual é o aspecto do Ódio?

> ...semblante intensamente sombrio; olhos bem abertos; dentes arreganhados, fazendo os ranger e contraindo os maxilares; boca aberta, com a língua adiantada; punhos cerrados; ação ameaçadora dos braços; bater os pés; inspirar profundamente, ofegante; rosnar e soltar vários gritos; repetição automática de uma palavra ou sílaba; fraqueza súbita e tremor da voz... lábios convulsos, pulsação dos músculos faciais, tremor dos membros e do tronco; atos de violência contra o próprio, como morder as mãos ou as unhas; riso sardônico; vermelhidão do rosto e súbita palidez; dilatação extrema das narinas; sensação de cabelos em pé na cabeça...

Ora, talvez algum leitor suponha que estou transcrevendo uma descrição do desempenho melodramático. Ninguém pensaria hoje numa pessoa, excetuando um vilão de teatro, rangendo os dentes ou dando largas ao seu ódio numa gargalhada sardônica. Na verdade, a primeira das transcrições acima é do livro de CHARLES DARWIN sobre as emoções; e a segunda é de um antigo manual italiano sobre o mesmo assunto. WILLIAM JAMES costumava ler ambos os trechos para as suas classes em Harvard, e foram conservadas em seus *Principles of Psychology*, onde as encontrei. Se se trata de relatos fiéis de emoção, nesse caso o melodrama não é tão exagerado quanto comedido.

LINGUAGEM

O diálogo melodramático tem sido alvo de mais zombarias, talvez, do que os enredos, as personagens e o desempenho. Naturalmente, o melodrama vulgar apóia-se na retórica vulgar, mas a troça contra essa retórica resulta muito pobre se se partir da

hipótese, como usualmente acontece, de que deveria ser empregado um inglês corrente, coloquial, e não uma forma elevada de linguagem. Uma retórica elevada é uma exigência legítima e, de fato, inexorável do melodrama. A conversação corrente seria incongruente e anticlímax.

Em todo caso, a retórica vitoriana que nos faz sorrir não era uma novidade criada pelos autores melodramáticos vitorianos. Era o produto serôdio — os restos, se preferem — de algo que já fora esplêndido uma vez. Poucos chamariam ao diálogo das peças de VICTOR HUGO boa poesia trágica. Mas é boa retórica, tal como os diálogos do teatro alemão do *Sturm und Drang*, do qual deriva a dramaturgia romântica francesa. Na Inglaterra, o teatro pós-medieval começa com o estabelecimento da retórica melodramática no *Tamburlaine*, de MARLOWE, e a retórica melodramática contribuiu para a tragédia ou redundou em extravagâncias bombásticas e banalidades ou, ainda, serviu meramente à sua finalidade natural como estilo próprio do melodrama, até cerca de 1850.

Quase exatamente nessa data vemos a antiga ordem melodramática defrontando a nova ordem naturalista no que seria um exemplo clássico. TURGUENEV escreveu uma peça sobre uma mulher e sua enteada, ambas apaixonadas pelo mesmo homem. Essa peça — *Um Mês no Campo* — inaugura a era do diálogo natural, não-melodramático. Acontece que essa obra foi talvez inspirada por uma peça de BALZAC sobre o mesmo tema, *A Madrasta*, na qual alguns leitores ficariam surpreendidos ao verificarem que o grande "realista" ainda usa o método melodramático em geral e a retórica melodramática em particular. A obra de TURGUENEV termina com uma tranqüila separação e uma igualmente tranqüila partida em carruagem; a de BALZAC, com envenenamentos, punições perpétuas, um apelo a Deus e um resquício de loucura:

> ENTEADA: — Contaram-me tudo. Esta mulher está inocente do crime de que a acusam. A religião fez-me compreender que o perdão não pode ser obtido nas alturas por aqueles que não o praticam na terra. Apanhei a chave da escrivaninha dela que estava no chaveiro da Mada-

me. Eu própria fui buscar o veneno. Rasguei este pedaço de papel para o embrulhar. Sim, eu queria morrer...

MADRASTA: — Oh! Pauline! Dou-lhe a minha vida... dou-lhe tudo o que amo... Oh! Doutor, salve-a!

ENTEADA: — Sabe por que vim arrancá-la ao abismo em que se encontra? Porque Ferdinand acaba de me dizer algo que me fez voltar do túmulo. Ele sente tal horror a viver convosco que me vai acompanhar... a mim... na sepultura, onde repousaremos juntos... casados na morte.

MADRASTA: — Ferdinand!... Oh, Deus! A que preço me salvei?

PAI: — Mas, infeliz criança, por que agonizais? Não fui eu, alguma vez deixei de ser, por um instante sequer, um bom pai? Dizem que sou eu o culpado...

JOVEM: — Sim, general. E só o senhor pode resolver esse enigma, esclarecer para si próprio como sois culpado.

PAI: — Vós, Ferdinand, também vós, a quem ofereci minha filha! Vós, que a amastes...

JOVEM: — O meu nome é Ferdinand, Conde de Marcandal, filho do General Marcandal... Entendeis?

PAI: — Ah! Filho de um traidor, só poderíeis trazer à minha casa a morte e a traição!... Defendei-vos!

JOVEM: — Lutaríeis, General, contra um homem morto? (*Ele cai.*)

MADRASTA (*Corre para o jovem, com um grito.*): — Oh! (*Recua diante do Pai, que avança para a Filha; agarra então num vidrinho, mas logo o joga para longe.*) Oh, não! Condeno-me a viver por este pobre velho! (*O Pai ajoelha-se ao lado da Filha morta.*) Doutor, que está ele fazendo?... Terá perdido a razão?

PAI (*A voz embargada, como um homem que não conseguisse encontrar as palavras.*): — Eu... eu...

DOUTOR: — General, que estais fazendo?

GENERAL: — Eu... eu estou tentando rezar por minha filha!... (*O pano cai.*)

Escolhi um trecho de um grande escritor para evitar que alguém seja tentado a atribuir as deficiências de semelhante texto à falta de talento. Outro erro seria pensar que as vantagens ficaram, em todos os aspectos, com TURGUENEV. Na arte, todas as vantagens também são desvantagens. A suavidade de um solo de violino e a majestade de uma orquestra em sua máxima força não podem apresentar-se concorrentemente. TURGUENEV e CHECOV obtiveram seus efeitos especiais adiantando-se a outros. As pessoas modernas inclinar-se-ão a atribuir o fracasso de BALZAC ao absurdo dos incidentes: ele vai acumulando angústias até um ponto em que sorrimos. Contudo, esse diagnóstico não pode estar correto — SHAKESPEARE acumula tanta ou mais angústia e nós não sorrimos. O malogro é apenas de um retórica exausta que deixou de dar aos acontecimentos e situações um apoio suficiente.

ZOLA E DEPOIS

Assim, poder-se-ia dizer, o melodrama morreu com a geração de BALZAC, e o naturalismo ocupou o seu lugar na geração de TURGUENEV. Do modo como se fazem tais generalizações, esta não é das piores, mas também do modo como essas generalizações se fazem esta é enganadora. O que realmente aconteceu foi mais curioso e mais complexo. O naturalismo converteu-se no credo da época. Sua aceitação estava deveras generalizada, abrangendo a maioria dos povos cultos. É uma doutrina que vejo estudantes americanos de hoje considerarem ainda a lei dos medos e persas. O curioso é que, enquanto a nossa época está, de modo geral, dedicada aos princípios naturalistas, os mais notáveis escritores da época estão continuamente protestando contra eles. O fato de se protestar, e a sua freqüência, provam suficientemente o predomínio desses princípios; mas, em retrospecto, é espantoso observar *quantos* escritores de *quantas* escolas diferentes protestaram até hoje. Será até muito elucidativo saber o que alguns paladinos do naturalismo realmente fizeram — e realmente disseram.

EMILE ZOLA, por exemplo, que se supõe ter liquidado o melodrama e dado origem à filosofia naturalista. Ouçamo-lo atacar o melodrama:

> Desafio os românticos a montarem um drama de capa e espada; o fragor medieval de ferros, as portas secretas, os vi-

> nhos envenenados e tudo o resto não convenceriam ninguém. O melodrama, esse produto do teatro romântico gerado pela classe média, está ainda mais morto e ninguém o quer. Seu falso sentimentalismo, suas complicações de crianças raptadas, documentos recuperados, suas descaradas improbabilidades, acarretaram-lhe tal desprezo que a nossa tentativa de revivê-lo seria acolhida com gargalhadas...

Qualquer desejo que se tivesse de demonstrar o mérito de enredos sobre crianças roubadas e documentos recuperados é combatido pelo conhecimento de que ZOLA falou instigado por um milhar de más obras de arte. E notemos o que, nesse mesmo prefácio a *Teresa Raquin,* ele propõe para substituir o mau melodrama:

> Fiz de um só quarto escuro o cenário para a peça, de modo que nada possa roubar-lhe sua atmosfera e senso de fatalidade. Escolhi personagens ordinárias, sem cor, subsidiárias, para mostrar a banalidade da vida cotidiana como fundo para as angústias atrozes dos protagonistas principais...

"Banalidade", "sem cor", pertencem sem dúvida à concepção naturalista, tal como é geralmente entendida. Mas um "senso de fatalidade"? As "angústias atrozes"? Será a banalidade apenas um contraste para esses extremismos? Neste ponto, recordemos qual foi o efeito da remoção de "banalidades" do melodrama vitoriano. Foi reduzir a angústia do espectador, libertando-o do contato com sua própria vida. Por tal redução, o melodrama estava ficando cada vez mais enfadonho e ridículo. O que ZOLA estava realmente fazendo era carregar de novo a bateria do medo que se deixara esgotar. A substituição de um ambiente "romântico" (isto é, inaceitável) por um banal (isto é, reconhecível) tem o intuito de atingir as angústias do espectador. Certo, ZOLA considerava científica essa concepção do ambiente, mas, naquele tempo, a própria ciência constituía o romance supremo, e aqui o surpreendemos exigindo um senso de fatalidade, que é o que a sua própria descrição do ambiente, como o de IBSEN e STRINDBERG, aliás, atesta. Tecnicamente, as descrições do ambiente, por ZOLA, divergem das de MELVILLE ou EMILY BRONTË. Nelas se observa uma certa confusão — ou ritual — sócio-biológica, mas chega aos mesmos resultados. ZOLA é melodramático.

A mais contundente e prolongada polêmica jamais levada a efeito contra o melodrama encontra-se nas obras de BERNARD SHAW, tanto em seus prefácios como nas peças. *O Discípulo do Diabo* é o exemplo cru e evidente, mas, no prefácio de *Santa Joana,* quase trinta anos depois, SHAW ainda está martelando no mesmo ponto e afirmando que "o mérito da sua nova peça reside em ter evitado o melodrama". De maneira notável, alterou o caráter da personagem histórica, o Bispo de Cauchon, de modo que deixe de recordar a quem quer que seja um vilão em cena.

Ora, o Cauchon de SHAW está certamente a alguma distância do ríspido, maligno, insolente vilão do melodrama vulgar, mas, apesar de toda a propaganda de SHAW contra a idéia do vilão, não será Cauchon um vilão, no fim de contas, e até na linha tradicional? Dificilmente se poderia considerar uma idéia nova fazer o diabo uma figura astuta, cordial e refinada. Os atores interessam-se pelo papel de Cauchon justamente porque, se forem experientes, já o desempenharam muitas vezes antes. É possível sorrir repetidamente sem deixar de ser um vilão; acontece freqüentes vezes.

Se SHAW detestava a moral do melodrama — a projeção no mundo das nossas irresponsáveis fantasias narcisistas — adorava suas maneiras. Talvez as pessoas só parodiem aquilo de que secretamente gostam muito; talvez invejem as façanhas parodiadas do autor. Ou talvez pensem que podem suplantá-lo. Em qualquer caso, SHAW não se contentou em parodiar. Depois de bombardear o melodrama, passou a roubar-lhe as munições. Ao mesmo tempo que ilustra as limitações do melodrama, *O Discípulo do Diabo* exemplifica os seus méritos e, nos escritos críticos de SHAW, embora não vejamos o *nome* de melodrama em lugar de honra, encontramos o elemento melodramático homenageado sob outros nomes, como o de ópera.

Ao invés dos freqüentadores atuais da ópera, SHAW apreciava-a como uma forma de teatro, não como uma espécie de concêrto, e mergulhava com entusiasmo naqueles libretos que o século XX decidiu serem tão disparatados — como os libretos do *Rigoletto* ou de *O Trovador*. Não se tratava de um entusiasmo extracurricular: as próprias peças de SHAW pediam os impetuosos e violentos gestos do desempenho operático (isto é, melodramático). Num dado momento, SHAW teve de salientar e reiterar esse aspecto porque o seu encenador, GRANVILLE-BARKER, inclinava-se para o emprego naturalista da voz e do corpo. Existe uma fotografia de SHAW mostrando a BARKER como representar um pequeno duelo à espada em *Ândrocles e o Leão*. No retrato, BARKER reflete apenas uma atitude nervosa, "constrangida", ao passo que SHAW exibe uma pose ostensiva, os pés afastados e a espada bem erguida no ar. O seu conselho a BARKER, a respeito da sua própria forma de teatro, em geral — "Lembre-se que isso é ópera italiana" — pode-se traduzir por: "Represente a peça como um melodrama".

O mais que o teatro de SHAW se afastou do melodrama foi, creio eu, no "diálogo puro" da cena do "Don Juan no Inferno", em *Homem e Super-homem*. O elenco compõe-se de um herói, uma heroína, um vilão e um bobo, um quarteto dramático que se diz ter sido padronizado um século antes pelo escritor francês PIXERÉCOURT, citado nos compêndios como fundador do melodrama popular.

Depois de *Homem e Super-homem* (1903), tivemos várias escolas modernistas de teatro e vários desvios individuais, ou escolas de um só autor. O resultado da ação e reação é apresentado como o de facções antagônicas de uma convicção contrastante; contudo, é impossível mencionar um só inovador do período que não tivese tentado reintroduzir o elemento melodramático. O expressionismo alemão pode ser interpretado como a busca de uma nova roupagem para o melodrama, o Teatro Épico de BRECHT como uma tentativa para usar o melodrama como veículo para o pensamento marxista. COCTEAU, ANOUILH e GIRAUDOUX foram buscar mitos gregos para uso melodramático. Dos três, o mais concentradamente melodramático é COCTEAU, talvez porque o medo de perseguição seja a sua emoção mais forte; no seu *Orfeu*, as bacantes são o mundo hostil de todo o melodrama.

Que dizer de EUGENE O'NEILL? Muitos pensam que ele reviveu a tragédia. Os que discordam referem-se-lhe, usualmente, como um fracasso, apenas. Mas se O'NEILL não conseguiu realizar tragédia, freqüentemente, com a mesma freqüência conseguiu realizar melodrama.

O que o pai de O'NEILL fizera a maior parte de sua vida fora interpretar Edmond Dantès no melodrama *Monte Cristo*. O jovem O'NEILL era um rebelde contra o Pai e considerava-se um rebelde contra *Monte Cristo*. Resta, porém, a questão de saber se as idéias modernas que ele captou em Greenwich Village serão a linha mestra de sua obra ou se, como tantos rebeldes contra o Pai, ele não estava realmente identificado com o Pai. Que o filho de um ator fosse um autor já em si é interessante. É como se o filho desejasse escrever os textos do pai e "manobrá-lo" como uma marionete. Seja como for, *Mourning Becomes Electra*, tal como é vista por muitos de nós, fracassa onde é moderna e intelectual, triunfa onde é um melodrama vitoriano.

Foi o toque melodramático que O'NEILL levou para o teatro americano, já na década de 1920, o que LILLIAN HELLMAN e CLIFFORD ODETS lhe propiciaram também na década de 1930, e o que TENNESSEE WILLIAMS e ARTHUR MILLER lhe deram no final da década de 1940. Na década seguinte, a de 1950, uma das novas presenças mais impressionantes no teatro mundial foi a de EUGÈNE IONESCO. A sua peça *A Lição* é sobre um professor de aspecto suave que assassina quarenta alunos por dia. IONESCO emprega o Grand Guignol como veículo para uma visão da vida moderna. O mesmo é válido para o principal dramaturgo mais jovem da área de língua alemã, FRIEDRICH DÜRRENMATT.

Mas eu não gostaria de prejudicar a questão levando-a longe de mais. A expressão "renascimento do melodrama" está distante de abranger tudo o que é vivo no teatro moderno, nem eu desejaria chamar *um melodrama* a toda peça em que existam elementos melodramáticos. Pelo contrário, farei mais adiante a proposta no sentido de denominar *tragicomédia* a algumas peças cujas qualidades melodramáticas aqui foram salientadas. E, evidentemente, não existe razão para que a mesma peça não seja vista, agora como um melodrama, logo como uma tragicomédia, depois como qualquer outra coisa ainda, se assim forem reveladas suas qualidades intrínsecas. A realidade, neste como noutros domínios, é vária e variável, e cada uma de suas perspectivas encerra determinadas vantagens próprias.

A QUINTESSÊNCIA DO DRAMA

Como pessoas modernas, estamos, quer queiramos quer não, sob o fascínio do naturalismo. Por muito que digamos o contrário a nós próprios, reincidimos em acreditar que o normal e correto é um tom moderado, minúsculos seres humanos, um meio reproduzido minuciosamente. Com efeito, uma tremenda soma de energia é consumida na manutenção dessa ilusão de monótona mediocridade da vida cotidiana; se assim não fosse, como poderia a tradição bem-educada sobreviver às descobertas da Física moderna e às atrocidades do moderno comportamento? Estou argumentando, pois, até um certo ponto, que o melodrama é realmente mais natural do que o naturalismo, corresponde à realidade (e não menos à realidade moderna) mais fielmente do que o naturalismo. Alguma coisa se ganhou quando uma pessoa que viu o mundo em monocromia e em miniatura subitamente o entrevê ameaçador, trágico e gigantesco. Sua imaginação foi reanimada.

A visão melodramática é, num certo sentido, simplesmente normal. Corresponde a um importante aspecto da realidade. É a maneira espontânea, desinibida, de ver as coisas. O naturalismo é mais sofisticado, mas não é mais natural. O sentido teatral é o sentido melodramático, tal como se pode observar nas representações infantis. O melodrama não é um gênero especial e marginal de drama, muito menos excêntrico e decadente; é drama em sua forma elementar. É a quintessência dramática. O impulso para escrever drama é, sobretudo, o impulso para escrever melodrama e, inversamente, o jovem que não deseja escrever melodrama não escreve drama de espécie alguma e tenta um gênero não-dramático, lírico, épico, ou qualquer outro. Deve estar esclarecido, portanto, por que, ao tratar do drama, farsa, tragédia, comédia, coloquei o melodrama em primeiro lugar.

Neste capítulo, tentei destruir um preconceito contra o melodrama, tal como nos capítulos anteriores tentei destruir os preconceitos contra o enredo e contra as personagens típicas — e, *mutatis mutandis*, pelas mesmas razões. Simultaneamente, houve um lado negativo na argumentação deste capítulo. Empreguei as palavras "infantil", "neurótico", "primitivo", até as palavras "narcisista" e "paranóico" e, neste resumo, tive de inserir ressalvas como "até certo ponto" ou "num certo sentido".

Em *A Interpretação dos Sonhos*, FREUD diz que os neuróticos, como as crianças, "revelam numa escala ampliada os sentimentos de amor e ódio dos pais". O comentário requer interpretação. O que é, por exemplo, uma escala não-ampliada de sentimentos e quem a exibe? SIGMUND FREUD, quando detestou um pai que se humilhou perante os anti-semitas? ANNA FREUD, quando dedicou sua vida à continuação da obra de SIGMUND FREUD? Refiro o *argumentum ad hominem* com uma intenção favorável; e pode ser endereçado a qualquer. O que estou dizendo é que quaisquer sentimentos não-ampliados representam um padrão ideal, e o que todos nós temos são sentimentos ampliados da criança, do neurótico, do selvagem. Tais sentimentos formam, claro, a base do melodrama e são o motivo de suas múltiplas ampliações.

Embora a visão melodramática não seja a pior, também não é a melhor. É boa "até certo ponto", e o ponto é infância, neurose, primitivismo. O melodrama é humano, mas não é maduro. É imaginativo, mas não é inteligente. Se, uma vez mais, por uma questão de clareza, tomarmos como exemplo a mais rudimentar forma de melodrama, a popular variedade vitoriana, que encontramos senão a mais crassa das fantasias imaturas? O princípio de realidade é desrespeitado a torto e a direito, cada um de nós é sua própria realidade suprema, a inocência de cada um de nós é axiomática, qualquer intruso é uma ameaça e um monstro, o final será feliz porque assim achamos que deve ser. Num capítulo anterior, eu disse que o teatro correspondia àquela fase da vida de uma criança em que ela cria mundos mágicos. Quis dizer que era daí que o teatro provinha, não que aí se conservasse, necessariamente. O melodrama pertence a essa fase mágica, a fase em que os pensamentos parecem onipotentes, em que a distinção entre o *Eu Quero* e o *Eu Posso* não é nítida, enfim, quando à realidade mais ampla ainda não foi conferido o reconhecimento diplomático.

Estou falando agora de todo o melodrama ou só do melodrama vulgar dos teatros populares vitorianos? É difícil traçar essa linha divisória, tal como é difícil traçar uma linha entre o melodrama e a tragédia. Em vez de blocos separados, a realidade parece situar-se numa escala contínua com o melodrama de características mais toscas numa extremidade e a tragédia superior na outra. Na tragédia, o princípio de realidade não é desprezado, não somos para nós próprios a única realidade a ser respeitada, a culpa de cada um é axiomática, as outras pessoas podem ser ou não ameaças ou monstros, o final é usualmente infeliz.

Contudo, a idéia dessa escala é enganadora se sugerir que a tragédia é profundamente distinta do melodrama. Há um melodrama em cada tragédia, assim como há uma criança em cada adulto. Não é a tragédia, mas o naturalismo, que tenta excluir os elementos infantis e melodramáticos. WILLIAM ARCHER, um naturalista, definiu o melodrama como "tragédia ilógica e por vezes irracional". A premissa é clara: a tragédia é lógica e racional. Procurando a lógica cotidiana e a racionalidade na tragédia, ARCHER extraiu sem remorsos a conclusão de que a maioria da tragédia do passado era inferior ao drama da sala-de-estar da classe média de Londres, por volta de 1910. Tivesse ele sido coerente, teria até incluído SHAKESPEARE em sua acusação.

Mas tragédia não é melodrama menos loucura. É melodrama mais alguma coisa. Mais o quê?

Essa pergunta terá continuidade adiante, seguindo-se ao capítulo sobre a Farsa, essoutra forma "inferior" que está para a comédia como o melodrama para a tragédia.

7

Farsa

VIOLÊNCIA

FALEI SOBRE A VIOLÊNCIA no e do melodrama. A farsa é talvez mais notória ainda no seu amor pelas imagens violentas. E como a violência da farsa e do melodrama não está excluída da comédia e da tragédia, será conveniente perguntar: O que é a violência na arte? O que significa? Em que nos afeta? Eis a exposição clássica sobre o assunto:

> Quando ouvimos algum herói [em HOMERO ou] no teatro trágico carpindo as suas desditas numa longa tirada, ou um côro batendo nos peitos enquanto entoa uma lamentação, sabemos como o melhor de nós aprecia entregar-se ao desenrolar da representação, com ávida simpatia... Creio serem poucos os capazes de refletir que o penetrarmos nos sentimentos de outrem deve ter um efeito sobre os nossos: as emoções de compaixão que a nossa simpatia fortaleceu não serão fáceis de dominar quando nós próprios estamos sofrendo... Não se aplicará o mesmo princípio tanto ao humor quanto ao *pathos?* Fazemos a mesma coisa se, ao escutarmos as representações cômicas ou, na vida ordinária, as palhaçadas a que teríamos vergonha de entregarmo-nos, as apreciamos com gosto, em vez de sentirmo-nos enojados com suas irreverências grosseiras. Há em nós um impulso para representar coisas cômicas e ridículas, que refreamos pelo temor razoável de sermos tomados como palhaços ou bufões; mas agora damos-lhe rédea

> solta e, ao encorajarmos seus atrevimentos no teatro, poderemos ser inconscientemente levados a fazer o papel de cômico em nossa vida particular. Efeitos semelhantes são produzidos pela representação poética do amor e da ira, bem como de todos aqueles desejos e sentimentos de prazer e dor que acompanham todas as nossas ações. Rega o desabrochar e o desenvolvimento de paixões que se devia deixar que murchassem, e permite que elas dominem, embora a nossa bondade e felicidade dependam de serem elas mantidas em sujeição.

Assim se explicou PLATÃO no Livro X de *A República*. A questão foi reatada e debatida repetidamente, ao longo dos séculos, e não menos em nossa própria época — a época da mais extensa e da mais atroz violência a que o mundo jamais assistira. Em semelhante época, constitui naturalmente um motivo de preocupação do homem que as matérias de leitura das massas humanas (e devemos agora incluir também as matérias de "visualização") não tenham qualquer tendência para desligá-las da violência, mas, pelo contrário, tendam a acostumá-las à mesma. E uma das flagrantes contradições morais do nosso panorama cultural é fazerem-se protestos contra a apresentação de uma sensualidade salutar na boa arte, os quais partem de gente que silenciosamente aceita a crueldade imoderada e afrontosa na má arte. Sendo assim, não surpreende vermos um médico generoso como o DR. FREDRIC WERTHAM manifestar-se, em seu livro *Seduction of the Innocent,* contra a violência das chamadas "estórias em quadrinhos". E eu era um dos que ainda não percebera, até ler o texto do DR. WERTHAM e examinar as ilustrações, como são revoltantes e detestáveis esses livros. As estórias em quadrinhos são má arte e má humanidade; portanto, um alimento pobre e possivelmente nocivo para o espírito dos jovens... ou adultos.

Outro tanto poderia ser aceito, provavelmente, por qualquer pessoa humanitária, mas o DR. WERTHAM não pára aí em sua argumentação. Numa página, pelo menos, indica que o mérito artístico não serve de desculpa: as crueldades das estórias maravilhosas dos GRIMM devem ser condenadas a par das "estórias em quadrinhos". Neste ponto, sem dúvida, surpreendemos o bom doutor lamentando que a arte seja séria, pois se a arte não ameaçasse violência não penetraria no âmago das coisas. Sem violência, nada mais haveria no mundo senão bondade, e a literatura não é principalmente sobre a bondade: seu principal tema é a maldade. Quando, noutra página, o DR. WERTHAM queixa-se de que a simpatia é concedida às personagens más, compreendemos que ele se coloca francamente naquela tradição puritana hostil à arte como tal e cujo pai foi PLATÃO — ou uma parte de PLATÃO, aquela que teria expulso os poetas da sua república ideal.

Os platônicos, nessa argumentação, ignoraram a distinção entre fato e fantasia. Suponhamos que vemos um homem forçar a cabeça de outro homem a entrar na campânula de um candeeiro de gás, para que seja asfixiado pela fumaça. Parece uma atrocidade nazista, e PLATÃO ficaria indignado, sem dúvida, pela noção de repetir o incidente numa obra de arte. Contudo, a cena *foi* reproduzida no filme *Easy Street,* de CHARLIE CHAPLIN, e durante todos esses anos ninguém protestou. Todos nos divertimos imenso vendo Mack Swain asfixiado pelo gás e Carlitos triunfante. E, de modo geral, embora o que recordamos conscientemente dos filmes de CHAPLIN seja a incomparável delicadeza de Carlitos, eles estão em sua maior parte repletos de perseguições e lutas violentas, em que a fantasia multiplica os movimentos e os golpes por mil. O vilão é um gigante cuja força excede os limites da natureza. Pode vergar candeeiros de rua só com as mãos. Como as desforras do "homenzinho" têm de ser mais do que proporcionais à provocação (como no caso da Pirata Jenny, de BRECHT), ele pode deixar cair um fogão de ferro na cabeça do vilão e enfiá-la num candeeiro de rua, com o gás de iluminação aberto.

Outro sintoma de crueldade é a abstração da violência. Os dentes de um ancinho no traseiro são recebidos como alfinetadas. As balas parecem atravessar as pessoas sem causar dano, as marretadas produzem uma irritação apenas momentânea. A aceleração dos movimentos contribui para o efeito abstrato. Igual contribuição, ou maior ainda, foi dada pelo silêncio característico dos filmes dessa época, tendo-se perdido muitos dos efeitos quando se lhes sobrepôs uma trilha sonora. Os polícias atiravam, mas não havia ruído de tiroteio. Objetos pesados caíam sem estrondo. As terríveis lutas de corpo-a-corpo tinham o ar de combates contra inimigos imaginários. Tudo isso significa que, na farsa, como no drama, as violências são permitidas, mas evitadas as conseqüências. A delicadeza de estilo de CHAPLIN faz, realmente, parte do padrão: ostenta um ar de imperturbável despreocupação quando atua de um modo que, na vida real, o despacharia para Bellevue ou Sing Sing.

Conquanto PLATÃO tenha demonstrado a importância do pensamento e a Psicologia moderna tenha exposto o poder da fantasia, não nos podemos permitir sermos levados a considerar a distinção entre pensamento e ato, fantasia e fato, como uma espécie de pormenor secundário. A pessoa que confunde os dois grupos de categorias não é excêntrica, é louca. Inversamente, é possível para um pensador e fantasista contar preponderantemente com a sanidade mental do seu público; é isso o que CHARLIE CHAPLIN ou qualquer outro cômico enfaticamente faz.

Sem dúvida, os professores e os pais têm de enfrentar o fato de que, nalgumas situações, as crianças não fazem uma distinção nítida entre fantasia e realidade. Mas têm de compreender que essas situações não abrangem toda a violência do drama e outras ficções. Pense-se na tremenda violência dos contos de fadas e faça cada um a pergunta para si próprio sobre quantas crianças tentaram, realmente, reproduzi-la na vida real. As estórias maravilhosas dos GRIMM não parecem justificar os receios do DR. WERTHAM.

Às pessoas capazes de distinguir entre fantasia e realidade, são possíveis certas indulgências na fantasia que não seriam permitidas na "vida real". Entre os casos mais notáveis, podem-se entregar a violências arrojadas. O extraordinário trecho de *A República,* que transcrevemos no começo do capítulo, foi respondido por ARISTÓTELES, embora de um modo não intencional, talvez, e certamente com pouco desenvolvimento. Sua resposta encontra-se na famosa frase sobre a tragédia, na *Poética*: "através da compaixão e do temor, efetua a catarse adequada dessas emoções". Certo, registra-se um permanente debate sobre o significado da palavra "catarse", mas todos os participantes concordariam, creio eu, naquela parte sólida do significado que é relevante para o nosso estudo, isto é, ARISTÓTELES rejeitou a noção de que a tragédia pudesse reduzir-nos a uma trêmula geléia de compaixão e medo e formulou uma conclusão exatamente inversa: a tragédia não é um excitante, mas uma descarga da excitação. A caldeira não explodirá por excesso de vapor porque, justamente, essa é a válvula de segurança. É o caráter exatamente oposto da opinião de ARISTÓTELES à de PLATÃO o que mais convincentemente sugere a possibilidade de uma réplica deliberada. E é esse caráter que a torna de certo modo polêmica e de difícil aceitação incondicional, em toda a sua extensão. Sente-se que a teoria da catarse exagera. Não é verdade que nem tudo isso acontece ao sistema emocional de cada um, durante uma representação do *Hamlet?* Mas a teoria dificilmente pode ser rejeitada em substância, a menos que queiramos formar ao lado de PLATÃO, BOSSUET, o DR. WERTHAM e o Código de Produção Cinematográfica.

GILBERT MURRAY sugeriu que a idéia de catarse é mais fácil de aplicar à comédia que à tragédia — mais fácil no sentido de que concordamos mais facilmente com a idéia. Já existe uma certa unanimidade de opinião em que uma parte da nossa violência psíquica — o que os nossos avós chamavam um excesso de espíritos animais — pode ser descarregada através do riso. Concorda-se, em geral, que uma boa gargalhada é salutar e nos faz bem como uma espécie de "descarga" emocional.

A impropriedade é um fator essencial. Como MURRAY escreveu: "A comédia. . . não deve ser prejudicada por quaisquer considerações fatigantes de comedimento ou prudência sobre o dia seguinte". E ainda: "O anarquista e o polígamo, aprisionados e acorrentados na vida ordinária, desfrutam sua libertação na comédia". MURRAY concebeu a comédia como uma continuação das orgias e ritos de fertilidade. Talvez a sua doutrina implique o mesmo erro dos platônicos: não levar em consideração a diferença entre fazer e imaginar. A imagem de uma orgia que possamos formar ao ver uma obra de arte não deve ser igualada à realização de uma orgia na vida real; e a comédia dá apenas uma imagem esbatida de uma orgia como tal. Contudo, depois do aparecimento do cristianismo, até a imagem de uma orgia é um pouco mais do que muita gente espera. E não faltaram guerras entre a comédia e a religião estabelecida, ao longo dos séculos. O Código de Produção Cinematográfica é apenas sua mais recente consubstanciação. Não devemos rir dos padres, é o que se subentende, ou a religião está em perigo.

ZOMBAR DO CASAMENTO

Sobretudo, não devemos rir da família e sua origem, a instituição do matrimônio. Se as estórias detectivescas predominam entre os jovens subprivilegiados, igualmente triunfante entre os cidadãos de meia-idade superprivilegiados é a literatura que tem Tartufo como santo padroeiro. Numa daquelas revistas de família que são tão moralistas quanto moralmente enjoativas, deparei com um artigo intitulado "Não Deixe que Zombem do Casamento", no qual a crise moral do nosso tempo era confiantemente atribuída às piadas contra o matrimônio. "A injúria grosseira ao matrimônio é a noção de que a perseguição, a sedução, é a meta", escreveu o autor. "O casamento é visto como uma conseqüência aborrecida." Como psicólogo, o autor saberia que as injúrias, ainda as mais grosseiras, não são feitas sem provocação. Ou, se o são, não perduram eternamente nem atraem toda a raça humana. Obviamente, a raça humana acha mais interessante o que esse homem considera uma injúria grosseira do que o que ele apresenta como a verdade.

É certo, porém, que as piadas contra o casamento poderiam ser eliminadas se a família fosse a bênção imaculada que muitos dos nossos contemporâneos supõem. O chefe da divisão de Medicina Social num importante hospital norte-americano escreve o seguinte:

> A família é central para o desenvolvimento da humanidade não só no tocante à perpetuação da raça, mas porque o desenvolvimento psicológico apropriado do indivíduo só pode ocorrer dentro do círculo cálido da família nuclear. Estudos sociais e psicológicos indicam muito claramente que uma forte estrutura de família ajuda a desenvolver e a manter uma personalidade livre de características perigosas (para o eu e a sociedade).

E o autor conclui que os desvios sexuais e a delinqüência juvenil podem ser evitados por relação familiares mais íntimas e afetuosas. "A família que reza unida mantém-se unida." "Onde a vida da família cessa, a delinqüência começa."

Há, sem dúvida, uma dose de verdade em tudo isso. Infelizmente, é verdade numa proposição precisamente oposta. A família unida, afetuosa, é também o berço da neurose, do vício e do crime. Quase na mesma época em que esse artigo foi publicado, uma foto de jornal chamou a minha atenção. Mostrava um sorridente diretor de relações públicas com sua bonita esposa e três simpáticos filhos. Parecia um modelo de família americana, num modelo de lar americano e podíamos imaginar a foto sendo passada de mão em mão, triunfalmente, no escritório de relações públicas. Contudo, a legenda que a acompanhava noticiava que o mais cândido e meigo dos rapazes acabara de matar a mãe e a irmã, tendo declarado à polícia que planejara matar também o resto da família. Seria consolador pensar que um acontecimento tão chocante poderia ser considerado irrelevante para a experiência da gente normal. Mas não era, porque a gente normal compartilha dos mesmos desejos, embora não os concretize. Uma arte como a farsa consubstancia tais desejos: o desejo de causar dano à família, de profanar os deuses do lar.

E a tragédia não é diferente, a esse respeito. Os gregos, que a inventaram, não o fizeram antes de terem criado a família patriarcal e uma ideologia adequada. Pareciam ter encontrado a virtude suprema na relação devota e leal do marido e mulher, de filhos e pais, de irmãos e irmãos. O tema da tragédia foi, repetidamente, a violação dessas relações. Ora, qual seria a pior violação concebível das relações de fidelidade e devotamento conjugal e filial? Claro, o duplo crime de Édipo.

Um verbete de *The Oxford Companion to the Theatre* assim reza:

> A palavra *farsa* aplica-se a uma peça que trata de alguma situação absurda, girando habitualmente em torno de relações extraconjugais — daí a expressão *farsa de alcova*...

A frase "alguma situação absurda... em torno de relações extraconjugais" sugere vários enredos trágicos, o de Otelo, por exemplo. Mas qual a "situação... girando... em torno de relações extraconjugais" que não está repleta de absurdos e, portanto, potencialmente melodramática ou burlesca, trágica ou cômica, de acordo com o temperamento, estado de espírito e concepção de vida da testemunha? Os atentados à devoção familiar estão, certamente, no âmago da farsa, tal como a conhecemos — "daí a expressão *farsa de alcova*", como diz o verbete acima citado.

Foi Freud, evidentemente, quem nos ensinou a encontrar essas irreverências na tragédia. E um dos seus primeiros discípulos, Ludwig Jekels, aplicou a idéia do complexo de Édipo à comédia. Se a tragédia, diz ele, mostra o filho pagando por sua rebelião contra o pai, a comédia mostra o filho vitorioso, o pai derrotado. Pai e filho competem pela posse da mãe, e o filho vence. O elemento de disfarce pelo qual essa fantasia reveste sua nudez consiste, muitas vezes, no filho ser apresentado como um jovem qualquer que ocasionalmente apareceu. Mas muitos dos disfarces para o tema são mais elaborados. Parece-me que o moderno "triângulo" amoroso pode ser considerado um deles: marido, mulher e amante sendo os disfarces de pai, mãe e filho. Se assim for, então a resposta à pergunta "por que os modernos autores teatrais têm estado obcecados com o adultério?" é que eles *não* estão obcecados com o adultério, mas com o incesto. Na *Cândida,* de Bernard Shaw, Morell, Cândida e Marchbanks seriam as máscaras de pai, mãe e filho. (Não cito a prova decorrente da vida de Bernard Shaw de que as três personagens eram, efetivamente, pai [ou pai adotivo], mãe e filho [ele próprio] para o autor. Essa é uma questão de origem. Mais relevante, no nosso caso, é a possibilidade de que Morell, Cândida e Marchbanks fossem ainda *um* pai, mãe e filho para o inconsciente dos espectadores, mesmo que nada soubéssemos da vida de Shaw.) Tal foi a conversão da história de Édipo ao teatro de problema do final do século XIX. Noutra das primeiras peças de Shaw, *A Profissão da Senhora Warren,* o tema de incesto é transparente, como já o fora em duas das mais famosas peças do dramaturgo-pai de Shaw, Henrik Ibsen, nomeadamente *Espectros* e *Rosmersholm.* Contudo, para os contemporâneos, essas três peças parecem versar exclusivamente problemas sociais correntes (escravatura branca, sífilis hereditária, idéias avançadas etc.). Para eles, o tema de incesto conservou-se velado e quando alguém nota o que esse véu significa, começa a ver o realismo social a uma luz diferente. Não quero com isto significar que o conteúdo "social" seja sempre uma simples camuflagem para os motivos psicológicos, mas, apenas, que pode servir de camuflagem em face de um determinado público. As peças que citei são melhor compreendidas hoje quando o público reconhece imediatamente o tema edípico e assim toma as peças por aquilo que são: "sociais" e "psicológicas", ao mesmo tempo.

Catarse Cômica

Gilbert Murray falou sobre a "estreita semelhança entre Aristóteles e Freud" e, na verdade, Freud levou mais longe do que qualquer comentador aristotélico jamais sonhara a idéia de Catarse. Na década de 1890, a nova terapêutica escapou por um triz de chamar-se catártica em vez de psicanalítica. Para Freud, os gracejos e piadas são fundamentalmente catárticos: uma descarga, não um estimulante. Essa a razão por que Freud, ao contrário dos nossos moralistas de revista, "deixava que zombassem do casamento". (Sabia também que nunca lograria impedi-los.) É uma espécie de segredo público, diz Freud em seu livro sobre piadas, "que o casamento dificilmente constitui um arranjo satisfatório para as exigências sexuais do marido", e ainda que esse segredo seja meio guardado, meio revelado, num milhão de piadas masculinas contra o casamento. Eu acrescentaria que a forma suprema da piada matrimonial precisa de algumas horas para ser contada e tem um elenco de três personagens conhecidas como *le mari, la femme et l'amant* — "daí a expressão *farsa de alcova*". Assim como a Comédia da Restauração foi provocada pelos puritanos e está dedicada para sempre à sua memória, a farsa do adultério, ao longo de toda a época protestante-burguesa, foi provocada pelos maridos fiéis e só terminará quando eles se tornarem infiéis, em princípio.

A farsa, em geral, oferece uma oportunidade especial: protegidos por uma deliciosa escuridão e sentados numa cálida segurança, desfrutamos o privilégio de sermos totalmente passivos enquanto no palco os nossos mais caros desejos inexprimíveis são realizados ante os nossos olhos pelos seres humanos mais violentamente ativos que alguma vez brotaram da imaginação humana. Nessa aplicação da fórmula que é a farsa de alcova, saboreamos a aventura do adultério, engenhosamente exagerada no mais elevado grau, e tudo sem tomar a responsabilidade nem sofrer a expiação da culpa. Nossas esposas podem estar conosco, comandando o riso.

Por que nos rimos das piadas? A intenção de uma piada pode ser explicada, mas a explicação não é divertida. O conteúdo intelectual não é a essência. O que conta é a experiência a que chamamos "entender a piada" ou "perceber a intenção". Essa experiência é uma espécie de choque, mas, ao passo que a maioria dos choques é desagradável, essa escancara algures uma represa e provoca um jorro ou um arrebatamento de prazer. O prazer de rir não é contínuo com o divertimento moderado que o precede. Uma piada é uma corrente sussurrante na maior parte do percurso e então, subitamente, de uma de suas lagoas jorra um verdadeiro gêiser.

O fenômeno parece ser menos misterioso se o virmos limitado aos seres humanos adultos, e os seres humanos repletos de angústia e culpa. Os super-homens e as crianças de colo não têm senso de humor. Não precisam. Os homens e mulheres precisam porque reprimiram muitos de seus mais fortes desejos.

Como atua o senso de humor? Seu intuito é gratificar alguns desejos proibidos. Mas o que está reprimido está reprimido. Não podemos atingi-lo. A nossa inquietação e culpa se encarregam disso. Só que existem estratagemas para burlar ambas e o mais comum, o menos artificial, é o senso de humor. Os preliminares moderamente divertidos de uma anedota aliviam nossos temores, diminuem a nossa resistência. A satisfação do desejo proibido é insinuada então de surpresa. Antes de nossa culpa e ansiedade terem tempo de entrar em ação, o prazer proibido já foi experimentado. Uma fonte de prazer muito mais funda do que as diretamente acessíveis foi escancarada. As inibições são momentaneamente suspensas, e experimentamos aquele sentimento de poder e prazer geralmente designado por regozijo ou exultação. Eis uma das poucas formas de alegria que se pode ter gratuitamente, por assim dizer. Daí a imensa contribuição do humor para a sobrevivência da espécie.

Daí resulta um paradoxo. Através do risível, do engraçado, abrimos as fontes infantis de prazer, tornamo-nos crianças de colo novamente, encontrando a mais intensa satisfação nas coisas ínfimas, o êxtase supremo nos mais baixos pensamentos. E, no entanto, as próprias crianças de colo são despidas de humor. Mas o paradoxo não é uma contradição, visto que, no fundo, nenhuma experiência poderia estar mais distanciada do que esse momentâneo regresso à infância e a experiência de ser uma criança. A verdadeira inocência da infância jamais é reconquistada, mas, no que diz respeito ao prazer, há um incremento na pura nostalgia. Nenhuma menina pequena pode amar a meninice como LEWIS CARROLL o fez. Nenhuma criança compartilha do gozo adulto no regresso, ou no aparente retorno, à infância. O humor tem muito a ver com a distância entre a infância a que se retorna e o ponto a partir do qual a jornada de retorno foi encetada. De fato, a premissa de que as crianças não têm senso de humor, útil no início, precisa de uma ressalva, numa fase ulterior da investigação. As crianças *desenvolvem* um senso de humor à medida que se afastam da inocência primordial. Basta que ouçam algumas das "canções de experiência", que são canções de retrocesso, desapontamento e desilusão, e a alegria sincera de um sorriso de bebê pode dar lugar, no rosto de uma criança de três anos, ao sorriso agressivamente afetado ou ao meio sorriso disfarçado da derrota. A "inocência" é global e singular. Com a "experiência" vêm a divisão e a dualidade — sem o que não há humor, graça, farsa ou comédia.

PIADAS E TEATRO

Umas das mais profundas percepções básicas de BERGSON e FREUD foi a de que soltar piadas é criar teatro. BERGSON diz que qualquer demonstração de graça, se for articulada, de fato, é em cenas que se articula — o que equivale a um comédia incipiente. FREUD assinala que, para haver uma piada, são precisos não um ou dois, mas três componentes. São o autor da piada, o alvo da piada e o ouvinte. O trio é conhecido na forma de comediante, homem sério e público. Esse trio de *vaudeville* sugere, por sua vez, o ironista, o impostor e o público do teatro cômico tradicional.

Dizer que o piadista precisa de um alvo equivale apenas a dizer que precisa de uma piada. Precisará tanto de uma piada quanto de um ouvinte? Deixemos que cada um de nós lhe pergunte por que, num dado momento, ele deseja soltar uma piada. Não pode ser porque desejamos que ela nos divirta, visto que as piadas não são divertidas a segunda vez que circulam, e não se pode soltar uma piada que não já tenha sido ouvida. (Excluo de consideração qualquer super-homem que possa inventar sempre as suas piadas. Ele é irrelevante aqui porque o tema que estou abordando é o comediante, que certamente não escreve sempre o texto de seus gracejos.) De qualquer modo, se a nossa necessidade fosse *ouvir* a piada, a pessoa poderia contá-la a si própria. É indiscutível que a necessidade não é da piada, absolutamente: é de público para ouvi-la.

Quem tiver conhecido comediantes fora do palco pode testemunhar, creio eu, que se trata freqüentemente de homens com uma necessidade de aplauso e admiração que excede até a de outros atores. E há uma razão pela qual os homens com essa necessidade — quer se trate de talentos humoristas ou não — procurem a profissão de comediantes. Só a piada obtém do seu público uma reação cujo conteúdo é inconfundível e entusiástico: o riso. O ator trágico não recebe tal indicação, no final do seu solilóquio "Ser ou não ser . . . ", de que o desempenhou perfeitamente. Ficará satisfeito se houver silêncio na sala, mas, ainda assim, poderá ficar na dúvida se alguém não teria adormecido. Duvidará se esse sentimento de que tudo correu bem não será talvez uma ilusão. Mas não existe, como RAMON FERNANDEZ assinala, uma ilusão de que uma platéia está gargalhando. Assim, o riso é peculiarmente atraente para uma pessoa que precisa de uma reação do público, de minuto em minuto, e que precisa ter a certeza de que é altamente favorável. Na noite em que o público não ri, o palhaço sai e mata-se. Pelo menos, poderia — visto que a única coisa pela qual tem vivido não aconteceu.

Sugeri que o comediante é o homem cuja necessidade de aplauso é a mais insistente e suspicaz. Uma interpretação alternativa é o comediante ser o mais dotado, o mais talentoso dos faladores compulsivos. Todos os *cocktail parties* recebem muitas pessoas que não cessam de falar enquanto tiverem alguém que as escute. Poder-se-ia considerar o piadista como um falador compulsivo que obtém êxito porque sua conversa é divertida. As gargalhadas que saúdam cada estória constituem um diploma em que se declara que ele teve êxito em não maçar a sua audiência. Poderá ser tentado a contar suas estórias a grupos cada vez mais numerosos. Se acabar num palco falando para pessoas com quem nunca se encontrou, é um comediante profissional.

O que se propõe como estudos de comédia e, freqüentemente, redunda apenas em estudos sobre o riso, deve ser lamentado; contudo, a circunstância reflete fielmente a mentalidade do comediante. O seu desejo é cativar e manter dominado o seu público, sabendo que tal desejo só está realizado quando o público ri. Portanto, embora o riso possa não ser o emblema apropriado para a comédia, constitui a ratificação final das anedotas. Por esse motivo, pode-se perdoar aos comerciantes de diversões públicas uma certa histeria a tal respeito, e deveríamos receber mais com tristeza do que com ira as notícias de que o pessoal da televisão está medindo a duração e o volume das gargalhadas com medidores de riso.

Se os filósofos podem reduzir a arte cômica ao riso, então os empresários podem, certamente, reduzir o riso ao ruído que provoca. Mas, em ambos os casos, o verdadeiro tópico é excessivamente delimitado. O estudioso do riso deveria estudar toda a curva de que a explosão de riso é apenas a fração final. Antes das pessoas estourarem em gargalhadas têm de ser preparadas para isso. A única preparação segura é um estado especial de expectativa e sensibilidade que corresponde a uma espécie de euforia. Pode ser mais importante que a própria anedota. Pode-se alcançar um estado de excitação em que as pessoas rirão de qualquer coisa. O ator poderá ter de averiguar para si próprio aquilo que *não* deverá provocar riso, se quiser impedir o caos. Tem de vigiar para que as moças não fiquem agitadas e as senhoras histéricas.

Em tudo isso, o teatro manifesta-se como a arte de soltar piadas, não a arte de escrever livros. Lemos sozinhos; e achamos notável se, uma vez por outra, rimos em voz alta. Por isso mesmo, é uma só explosão de riso, um único e tímido latido, ainda que em voz alta. O resto da família tem a certeza de que essa gargalhada foi para chamar a atenção e pergunta o que foi que teve graça. E é muito provável que fosse essa a intenção. Mas quando o Primo Seamus nos conta suas piadas irlandesas, podemos realmente deixar correr e, em dez minutos, estaremos tão "ébrios" quanto se tivéssemos tomado uísque. Tal é a psicologia do comediante no teatro.

A esse respeito, como noutros aspectos, a arte da farsa resume-se apenas a piadas transpostas para o teatro — piadas inteiramente articuladas como personagens e cenas teatrais.

É correto dizer que sua finalidade é o riso, mas não é dizer uma coisa simples. O riso pode significar isto ou aquilo e, em qualquer dos casos, tem de ser preparado com o máximo cuidado. E modulado, também. Os estudiosos futuros do tema fariam bem em abandonar a piada, individualmente considerada, e as razões por que é divertida, voltando-se para a seguinte pergunta: até que ponto é divertida num determinado contexto? Verificar-se-á que, por vezes, não é absolutamente divertida e, noutras, muitíssimo divertida. É uma questão de como o público foi levado ao ponto em que o riso deve eclodir e a graça ficar comprovada.

Estive falando de uma eclosão de riso, com uma preparação, e mesmo num acontecimento tão pequeno há muito que observar. Mas qualquer farsa que demore mais do que um minuto ou dois tem de fazer o público gargalhar em voz alta um número considerável de vezes. Isso não pode ser conseguido enfileirando-se apenas as piadas umas após outras. A exultação geral é de uma potência tão superior a qualquer dos vários momentos estimulantes que é lícito indagar: o que *é* uma piada? Como eu já disse, se uma pessoa tiver muito êxito com uma primeira piada, o público poderá ficar num estado de espírito em que qualquer coisa parece divertida. Tudo o que se precisa é um novo rumo para os acontecimentos e uma nova onda de riso acolherá a manobra. Mas esse estado de espírito não durará muito se não for ajudado. E talvez não seja aconselhável mantê-lo indefinidamente, para que o resultado não acarrete a pura exaustão. Aquele que organiza toda uma sessão de "divertimento" deve ser, de fato, um organizador. Nada seria mais fatal do que jogar tudo na preparação de um bom começo e, depois, deixar que os acontecimentos tomem seu curso, o que é algo que qualquer bom produtor de *vaudevilles* sempre soube; e é algo que todo autor de farsas deve ter em mente — ou, melhor, em seus ossos.

Um esclarecimento subsidiário é fornecido por uma afirmação de Sir John Gielgud a respeito da encenação de *The Importance of Being Earnest*, de Wilde. Era sobre a necessidade do diretor aprender a evitar que o público ria em demasiadas passagens da peça. Quem tenha visto a encenação de Gielgud perceberá o que ele queria dizer. A temperatura cômica foi levada tão alto, o entusiasmo do público era tão intenso, que a representação, nalguns pontos, quase não podia continuar. Wilde escrevera um diálogo tão vivo que qualquer fala podia ser o sinal para novos acessos de risos. A interrupção do desempenho — mesmo em surtos de contentamento — não é uma finalidade desejável. O que os atores tinham a fazer era o inverso de "explorarem" cada fala, para obterem o máximo de divertimento. Era, antes, desperdiçarem uma quantidade de divertimento em cada fala, a fim de obterem um divertimento mais importante. O objetivo da estratégia de Gielgud não era evitar apenas o tumulto. Era o mais completo gozo da representação em geral. Os espectadores são como bebês e não fazem idéia daquilo de que gostarão. Se os deixarem, rirão tanto e com tamanha insistência que, depois, só podem ter acessos de histeria ou mau humor. Tem de se evitar que prejudiquem seus próprios sistemas nervosos. O riso não pode ser regular e constante. Não pode começar *pianissimo* e depois ficar cada vez mais forte *ad infinitum*. Nem pode manter a mesma intensidade permanentemente, como a sirena de uma fábrica. Está associado ao nosso sistema respiratório e vocal muito limitado, para não citar a nossa psicologia.

Se um medidor de riso pudesse avaliar o mérito de um espetáculo, então o espetáculo ideal seria aquele que produzisse uma só e ininterrupta gargalhada, que durasse desde as nove e meia até a meia-noite. Consistiria, portanto, numa peça que não só não poderia avançar, mas nem mesmo começar. Na realidade, não existe uma proporção estabelecida entre o contentamento e a duração do riso audível. Mas riso a menos é melhor que riso a mais. Se nenhuma comédia, por maior que fosse, pudesse fazer o público rir o tempo todo, haveria, entretanto, uma grande comédia que nunca faria o público rir.

E, a propósito, com que freqüência escutamos realmente o riso? É um som bastante feio. Quantas vezes olhamos para as pessoas enquanto riem? Não é um bonito panorama. E quão pouco se ri no palco, no bom teatro! O lugar para o riso é a platéia. Talvez o motivo seja porque na platéia ninguém tem de o ver. As pessoas vêem os atores, que raramente riem e, quando o fazem, é principalmente para efeitos negativos. Só há poucos dias abri uma revista e deparei com um rir sumamente expressivo na face de um ator. A legenda informou-me que se tratava de Gustav Gründgens... no papel de Mefistófeles.

Doces e Amargas Fontes

Freud distingue duas espécies de piadas, uma que é inocente e inofensiva, e outra que tem um intuito, uma tendência, um fim em vista. Distingue, por sua vez, duas espécies de intuitos: destruir e expor, esmagar e despir. As piadas destrutivas abrangem intuitos tais como o sarcasmo, o escândalo e a sátira; as desnudadoras incluem a obscenidade, a pornografia, a licenciosidade.

A única coisa surpreendente nesta classificação é que coloca a obscenidade a par da sátira. Se concordarmos, teremos de dar ainda outro passo, observando que existe força destrutiva na piada que expõe. É hostil para a coisa exposta ou para o público que assiste à exposição, ou para ambos. Modificando a formulação de Freud, concluo que tanto o satírico como o obsceno cabem no capítulo da agressão.

Temos, portanto, piadas agressivas e não-agressivas. Todos nós partimos, de fato, desse princípio, pelo menos, e está muito generalizada na nossa cultura de classe média uma preferência pela piada não-agressiva. Não somos uma civilização cristã? Eu próprio fui criado à sombra de um pequeno hino que dizia:

> *Teach uns delight in simple things*
> *And mirth that has no bitter springs.*
>
> [Ensinai-nos o prazer das coisas simples
> E a alegria que não tem fontes amargas.]

Parecia uma petição bastante razoável, especialmente se atendemos a que, nessa época, eu não sabia que a alegria *nunca* tinha fontes amargas. E ignorava, sem dúvida, que o autor do próprio hino era um homem de invulgar combatividade. (É de Kipling.)

Algumas pessoas querem suas piadas agradáveis e inofensivas; outras pessoas querem suas farsas agradáveis e inofensivas. De fato, é comum interpretar a farsa como, precisamente, o tratamento agradável do que, caso contrário, seria um tema desagradável. Eis como o grande crítico teatral da França do século XIX, Sarcey, analisou o maior autor de farsas do seu tempo:

> Eu queixara-me muitas vezes de que eles nos aborrecia constantemente com essa questão de adultério, que hoje em dia é o tema de três quartos das peças. Por que comprazer, perguntei eu, na descrição de seus aspectos sombrios e tristes, ampliando as terríveis conseqüências que arrasta consigo na realidade? Os nossos pais trataram as coisas mais despreocupadamente no teatro e até deram ao adultério um nome que só despertava na mente idéias ridículas e uma despreocupação jovial... O caso fez que eu encontrasse Labiche. "Fiquei muito impressionado", disse-me ele, "por suas observações sobre o adultério e no que podia derivar daí... para a farsa... Eu concordo..." Já quase esquecera essa conversa quando vi o título do cartaz colocado à porta do Palais Royal... Era a minha peça: era adultério tratado jovial e despreocupadamente...

A opinião anglo-saxã tem sido contra a admissão de temas tais como o adultério no teatro não-sério; entretanto, houve um crítico inglês que, antes de Sarcey, levara o argumento deste último ainda mais longe. Trata-se de Charles Lamb, em seu outrora famoso ensaio sobre a Comédia da Restauração. Em substância, embora não seja este o seu vocabulário, Lamb argumenta que a temática da comédia da Restauração se torna aceitável se considerarmos o produto acabado mais como farsa do que sátira. Na verdade, isto equivale a julgar tolerantemente, numa peça, aquilo que na vida real seria visto com severidade.

> Eu jamais associaria esses divertimentos de uma fantasia espirituosa, sob qualquer forma, com o resultado, seja qual for, a extrair deles para imitação na vida real. Formam em si mesmos um mundo quase equivalente a um país lendário... Os Fainalls, Mirabells, Dorimants e Lady Touchwoods, em sua própria esfera, não ofendem o meu senso moral... Eles não transgridem as leis nem as restrições da consciência. Não conhecem nada disso. Saíram do cristianismo para ingressar no país — como lhe chamarei? — dos maridos ludibriados, a Utopia da vida galante, em que o prazer é dever e as maneiras perfeita liberdade. É uma cena inteiramente especulativa das coisas, sem referência de espécie alguma ao mundo real.

Ora, tanto SARCEY como LAMB disseram coisas que são inegavelmente verdadeiras. Se o adultério no drama está-se tornando uma solene maçada, então seria por certo divertido tentar o critério da farsa. Se os pais estão ficando solenemente cacetes, ao sugerirem que uma comédia da Restauração podia ter uma influência incomum e imoral em suas filhas, então seria bom recordar-lhes a distinção entre arte e vida, entre ficção e fato. Mas a verdadeira questão é o significado da jovialidade de que nos fala SARCEY e a que LAMB chama os divertimentos de uma fantasia espirituosa, sua Utopia da vida galante, seu país dos homens enganados. Ambos os críticos supõem que encerraram a discussão, uma vez que apelaram para os espíritos gêmeos da alegria e da fantasia. Contudo, é aí que começa a verdadeira discussão da matéria e aí encetou FREUD o seu estudo, na monografia sobre piadas. Aceitando a existência de piadas que são "inocentes", FREUD prossegue dizendo que só as tendenciosas, as piadas com um propósito, são capazes de fazer as pessoas estourar de riso. As piadas inocentes não provocam esse impacto. Não as sentimos tão profundamente. O nosso aparelho receptor não é tão sensível a elas. Não sentimos por elas uma necessidade tão grande. Ansiamos por carne mais suculenta. Queremos sátira. Queremos irreverência. Queremos atacar e expor.

Dizer que só a piada com um propósito pode realmente suscitar o riso equivale a dizer que só esse tipo de piada é de muito uso no teatro de Farsa. E parece-me que, se examinarmos as farsas, apuraremos que contêm muito poucas piadas "inofensivas" e grande quantidade das "tendenciosas". Sem agressão a farsa não funciona. Os efeitos a que chamamos "burlescos" dissolvem-se e desaparecem.

O que acontece nas farsas? Numa de NOEL COWARD, um homem esbofeteia a sogra e esta desmaia. A farsa é a única forma de arte em que tal incidente podia normalmente ocorrer.

Ninguém negou ainda que os filmes de W. C. FIELDS fossem agressivos. O público tornou-se de tal modo consciente das agressões que começou a afastar-se dos filmes de FIELDS. No caso de CHARLIE CHAPLIN, o público afirmava gostar dele porque era menos violento. *Parecia* menos violento porque punha a violência nas demais personagens. As violências eram praticadas *nele*, não *por ele*, e a farsa masoquista sempre pareceu mais cavalheiresca que a sádica. Mas Carlitos, o Vagabundo de CHAPLIN, não é exclusivamente masoquista. É também um sádico. Muitos leitores recordarão o que sucede em *O Garoto*, quando Carlitos se encontra literalmente com o bebê nos braços. Sem dúvida, ele vai-se tornar um encantador e sentimental pai adotivo, mas, ao sentar-se no meio-fio, com os pés na sarjeta, nota um bueiro destapado e quase se dispõe a lançar o bebê pelo buraco abaixo, antes dos bons sentimentos imporem-se de novo. É por toques como esse — e nunca pelo sentimento, apenas — que CHAPLIN demonstrou ser um grande cômico.

> Ensinai-nos o prazer das coisas simples
> E a alegria que não tem fontes amargas.

A DIALÉTICA DA FARSA

Para os simples, todas as coisas são simples. Contudo, a farsa *pode* parecer uma coisa simples, não só para os espíritos simplistas, mas também para os que reconhecem sua profundidade. A farsa é simples, nessa concepção, porque vai diretamente às coisas. Com um soco derruba-se a sogra, sem rodeios de espécie alguma. Uma pessoa poderá indagar, certamente, se não será essa a visão absolutamente direta, imediata, sem aquela dualidade de máscara e rosto, símbolo e objeto, que caracteriza o resto da literatura dramática.

Um segundo ângulo, através do qual a farsa pode parecer simples, é a sua aceitação das aparências cotidianas e das interpretações cotidianas dessas aparências. Não apresenta as imagens purpureadas e ampliadas do melodrama. Não, a farsa pode usar o ambiente ordinário, sem ampliações, e os vulgares homens da rua. A dificuldade está em que a farsa é simples em ambos esses aspectos, simultaneamente, pelo que não consegue ser absolutamente simples. A farsa reúne as fantasias diretas e as mais desenfreadas, as realidades cotidianas e as mais insípidas e monótonas. A interação de ambas constitui a própria essência dessa arte — a dialética da farsa.

Se por trás da alegria da farsa refulge uma certa gravidade, é igualmente verdade que, por trás da gravidade, brilha uma boa dose de alegria. A farsa pode certamente apresentar um aspecto grave. Outra vez esses atores sisudos! — ou, melhor, os papéis sisudos e maltrapilhos que a farsa lhes oferece. Aqui está um ponto de importância decisiva no desempenho. O ator amador não o apreende e tenta representar a alegria. O profissional sabe que tem de representar a gravidade e confia em que o autor injetou alegria no enredo e diálogo.

Na realidade, forçando um pouco mais a análise, a superfície da farsa é simultaneamente grave e alegre. As alegres momices de Arlequim são conduzidas com uma gravidade refletida no rosto impassível. Tanto a jocosidade como a seriedade são visíveis e fazem parte do estilo. Se continuarmos falando de um contraste na farsa entre máscara e rosto, símbolo e coisa simbolizada, aparência e realidade, isso não constituirá um contraste entre estilos, mas um contraste entre a seriedade ou a alegria superficiais e seja o que for que se lhes subentenda. O que é que a gravidade e a jocosidade têm em comum? A circunspeção e a moderação. O que está sob a superfície, por outra parte, é desordenado e violento. É uma dupla dialética. Na superfície, o contraste de alegre e sorumbático; depois, em segundo lugar, o contraste entre a superfície e o abaixo da superfície. O segundo é um mais amplo e até mais dinâmico contraste.

De que modo a farsa usa esse mais amplo contraste pode-se apreciar melhor através de uma comparação com a comédia. Esta aproveita muito as aparências; especializa-se, com efeito, em *manter* as aparências. O desmascarar, em comédia, é caracteristicamente o desmascarar de uma única personagem numa cena culminante — como o de Tartufo. Na farsa, o desmascarar ocorre continuamente. A ação favorita do ator burlesco é espatifar as aparências; seu efeito favorito é o choque que isso produz no público. Coloquem no palco um ator da estirpe de HARPO MARX, e todas as aparências estarão em perigo. Para ele, tudo o que é revestimento existe para ser arrancado, tudo o que é quebradiço para ser quebrado. Seria um erro pô-lo numa comédia de sala-de-estar; ele desmantelaria a sala-de-estar.

Se o que a farsa nos oferece é a interação de violência e alguma outra coisa, segue-se que a violência, por si só, não é a essência da farsa. A violência de CHAPLIN é dramatizada por um contexto de grande delicadeza. A violência de HARPO MARX é compensada por algo de importância igual para os seus papéis: suas execuções perfeitamente sérias no mais delicado dos instrumentos, a harpa.

Um erro comum é pensar que os efeitos de CHAPLIN e HARPO MARX são atenuados pela gentileza e delicadeza, como se a finalidade fosse chegar a um compromisso entre a violência e a sobriedade. Mas os compromissos são para a vida, não para a arte. A finalidade dessa gentileza e dessa delicadeza é exacerbar, não atenuar, o efeito da violência e *vice versa*. A arte dramática, em geral, é uma arte de extremos, e a farsa é como se fosse um caso extremo do extremo. Caracteristicamente, a farsa promove e explora os contrastes mais amplos possíveis entre tom e conteúdo, superfície e substância, e no minuto em que um dos dois elementos na dialética não estiver presente em sua extrema ou pura forma é provável que se registre um enfraquecimento da ação dramática. Isto podia ser exemplificado pela pequena peça de NOEL COWARD em que, embora se verifique uma extrema leveza de tom, os cordéis são movidos (mais ou menos literalmente) de modo que uma esquerda direta aos queixos seja todo o necessário. Na farsa, dizemos: "Matá-lo-ei com as minhas próprias mãos", num tom displicente ou com aquela mistura de gravidade e jocosidade que define esse tom como burlesco, mas num grau que também empregamos para denotar a intenção; por alguns ademanes, pelo menos, nas palavras ou gestos, deve ficar patente que os desejos homicidas existem no mundo — e nesse momento. Se existem em NOEL COWARD, ele foi demasiado gentil para deixar que o seu público o percebesse. No nosso teatro, os talentos como o dele afastaram-se da farsa sem encontrarem a verdadeira comédia, indo parar no pior dos dois mundos, a "comédia ligeira" sentimental do West End e da Broadway.

É perigoso tentar um compromisso entre os dois opostos conflitantes de uma dialética; é desastroso aceitar um e esquecer o outro. A pura agressão é apenas opressiva, como muitos desenhos animados cinematográficos ilustram. A pura frivolidade é maçante, como tantas comédias "ligeiras" ilustram. A relação dialética é de conflito e desenvolvimento ativos. Um diálogo tem de ser estabelecido entre a agressão e a frivolidade, entre a hostilidade e a volubilidade.

A Travessura Como Fatalidade

Todas as formas dramáticas têm o seu encontro com a loucura. Se o teatro mostra situações extremas, *a* situação extrema para os seres humanos — excetuando a morte — é aquele ponto em que a sanidade mental cessa. Numa cena muito famosa, Ibsen ilustrou no palco essa conjuntura; e *Andrômaca*, de Racine, rematava de um modo muito semelhante ao de *Espectros*, de Ibsen.

O nosso uso e abuso coloquial das palavras está sempre cheio de significação e o que pretendemos significar quando dizemos, a respeito de algum fenômeno não-teatral, "Isso é uma farsa" ou "É absolutamente burlesco", reflete-se por sua vez no fenômeno teatral. Queremos dizer: a farsa é um absurdo; e, ainda mais, a farsa é uma verdadeira estrutura de absurdos. Aqui, a palavra operante é *estrutura*, pois normalmente pensamos nos absurdos como algo de natureza amorfa. Somente num síndrome como a paranóia encontramos razão na loucura; aqueles absurdos que nos inclinaríamos a considerar estúpidos estão aí relacionados de um modo que não podemos deixar de aceitar como o inverso da estupidez. Há um engenhoso e complexo conjunto de inter-relações.

No capítulo anterior, falei do longo braço da coincidência no melodrama. É um braço que não encurta de maneira alguma na farsa. Em ambos os casos há um reconhecimento do absurdo — e, em ambos, uma reivindicação de uma certa espécie de senso. Um paranóico descobre uma estrutura nas coincidências, o que significa que, para ele, não existem coincidências. O autor dramático incorpora coincidências numa estrutura, o que significa que não serão coincidências para o seu público. O autor melodramático cria um sentido de fatalidade e, à sua luz, a aparente coincidência revela-se como parte de um padrão maléfico. E não se imagine que o autor trágico é diferente, como sucedeu a William Archer. Pense-se, pelo contrário, como o Édipo de Sófocles passou a vida surgindo no lugar errado, no momento errado, e aí encontrando a pessoa errada. A farsa difere dos outros gêneros pelo fato do seu uso da coincidência ser aceito. As pessoas têm a farsa em tão baixo conceito que não se importam de admitir que ela emprega um recurso tão baixo.

A que correspondem as coincidências da farsa? Não será, por certo, a um sentido de fatalidade; mas será, sem dúvida, a um sentido de algo que *poderia* chamar-se fatalidade, se a palavra tivesse menos conotações melancólicas. Na farsa, os acasos deixam de parecer obra do acaso, e as travessuras têm um método em sua loucura. Um efeito final da farsa é que a travessura, a brincadeira, a troça, a confusão, parecem um equivalente de fatalidade, uma força que não depende de nós, quer para o bem ou para a catástrofe, mas para a agressão sem risco.

Talvez todos os tipos de ação dramática tenham de possuir sua inevitabilidade, incluindo aqueles tipos, como os tipos cômicos, que parecem dedicados ao oposto. A acumulação de coincidências loucas ou disparatadas na farsa cria um mundo em que o acaso feliz é inevitável. E, assim, numa peça de Feydeau, o cuidadoso plano para que o marido esteja ausente quando o amante chega é uma garantia cabal de que ele aparecerá.

O que usualmente se diz a respeito das surpresas nos enredos burlescos tem de ser qualificado. Superficialmente, surpreendemo-nos; mas, algures no mais profundo do nosso espírito, sabemos tudo o que vai acontecer. A própria convenção gera certas expectativas, sem as quais não teríamos comprado a entrada para o teatro. A expectativa poderá remontar, antes da primeira cena da peça, à rúbrica "Uma Farsa" no programa ou, ainda antes disso, ao nome "Feydeau" nos anúncios.

Sugeri que as situações e enredos melodramáticos característicos derivam, diretamente, de fantasias mais ou menos paranóicas — geralmente, a fantasia de inocência cercada de malevolência. A compaixão e o medo são certamente suscitados e, possivelmente, descarregados por *ab-reação* — isto é, revividos e eliminados. Se existe um equivalente na farsa e na comédia para a compaixão e temor do melodrama e da tragédia, é a simpatia e hostilidade. A compaixão é o lado mais fraco do melodrama, a simpatia o lado mais fraco da farsa. Corresponde, usualmente, a um pouco mais de moderada adesão ou solidariedade com o herói ou a heroína. Charlie Chaplin, como exceção, conseguiu mais do que isso, pois não era um exemplo juvenil, mas um homem excêntrico. A personagem que ele escolheu — Carlitos, o Vagabundo — tinha tal força que levava a simpatia do público a desempenhar um papel muito importante na sua evolução.

A inocência é provavelmente tão importante para a farsa quanto para o melodrama. Estamos identificados com ela, com a mesma firmeza. A diferença é que, enquanto no melodrama recuamos apavorados ante o inimigo, na farsa ripostamos e partimos para a retaliação. Se o melodrama, de modo geral, depende para o seu poder do grau de medo que suscita, a farsa depende do grau de agressão. Diz SIDNEY TARACHOW: "O comediante é um atirador exímio que proclama em altas vozes a sua própria inocência". A este respeito, o autor de farsas é um comediante. A hostilidade, tal como o terror dos melodramas, é tão inqualificável por qualquer senso de justiça ou verdade que cria formas semelhantes a mórbidas fantasias. A estrutura compacta da Peça Bem Feita, tal como foi usada por GEORGES FEYDEAU, sugere um sistema mental fechado, um mundo próprio iluminado por seu lívido sol artificial. Se não estivéssemos rindo a bandeiras despregadas, acharíamos esses mundos aterradores. Suas manobras são tão perigosas quanto as acrobacias. Um toque, sentimos nós, e tudo rodopiará no vazio. Uma peça de FEYDEAU tem pontos em comum com uma ilusão altamente elaborada, fraudulenta e louca.

Os mestres da farsa francesa do século XIX usaram enredos incrivelmente elaborados, e diz-se, freqüentemente, a respeito de suas peças, que são "unicamente enredo e nada mais". Aqui temos outro aspecto da loucura da farsa. A vida humana, nessa forma de arte, está horrivelmente atenuada. A vida é uma espécie de rodopio universal, uma investida de quarto de dormir em quarto de dormir, impulsionada por demônios que são mais horríveis do que a sensualidade. A espécie de farsa que se diz ser "unicamente enredo" é muitas vezes mais do que engenhosa — é maníaca. Quando vimos os atores do *Théâtre du Nouveau Monde*, de Montreal, dando movimentos positivamente espasmódicos às personagens burlescas de MOLIÈRE, dissemos para nós próprios: no fim de contas, sempre existe algo de espasmódico na farsa, em geral. DRYDEN escreveu: "As pessoas e ações de uma farsa são todas artificiais e suas maneiras falsas".

Muito mais está em jogo na movimentação da estória do que correntemente se percebe. Por que, por exemplo, os diretores e encenadores de farsas clamam sempre por ritmo, ritmo, ritmo? Não é apenas porque admiram a eficiência do negócio nem têm que ver com a crença comum da gente de teatro de que um andamento *rápido* é sempre melhor do que *lento*. É uma questão de aceleração do comportamento humano, a fim de que se torne menos do que humano. BERGSON diria ser esse um dos processos pelo qual o comportamento humano se torna divertido, ao assemelhar-se ao funcionamento de máquinas de alta velocidade. A aceleração do movimento nas farsas típicas do cinema silencioso tinha um efeito psicológico e moral definido, isto é, fazer que as ações parecessem abstratas e automáticas quando, na vida, seriam concretas e sujeitas ao livre arbítrio. É uma concepção cheia de ameaças.

Inversamente, pensar num bom padrão burlesco de ação é pensar num bom pretexto para movimentação rápida. A perseguição era o orgulho e glória dos Policiais da Keystone. O enredo de *Um Chapéu de Palha Italiano* é um longo pretexto para fugas e perseguições. O mesmo se pode dizer da imitação doméstica inglesa da farsa francesa, *A Tia de Charley*.

À IMAGEM E SEMELHANÇA DO MACACO

O ator burlesco é um herético: não acredita que o homem foi feito à imagem de Deus. Quais são as principais imagens dos homens na farsa e a que equivalem?

Se contarmos a história de uma farsa, poderemos começar a falar de jovens amantes, mas se, em vez de contar a história, observarmos o que restou na nossa memória de uma farsa, não encontraremos aí jovens amantes, mas duas outras personagens: o travesso e o tolo. Verificar-se-á, portanto, que o próprio enredo depende menos do que os jovens amantes fazem do que das ações do tratante. O travesso na farsa é o equivalente ao vilão do melodrama. "As paixões tecem o enredo". Se a paixão que tece o enredo melodramático é pura maldade, a que tece o enredo da farsa é o irmão mais novo da maldade: o espírito de travessura. O Puck, de SHAKESPEARE, podia ser a personagem travessa de uma farsa. Não tem a profundidade nem a intencionalidade suficientes para ser um vilão. É um desordeiro por mero acidente e até por natureza, mas nem sempre por desígnio e nunca com a intenção de causar sérios danos. É um travesso — como Arlequim.

Se a travessura redunda numa espécie de equivalente cômico da fatalidade, é usualmente através de Polichinelo, Arlequim, Brighella, Scapin, Fígaro, que tal acontece. Em suas mais simples formas, a idéia de uma personagem travessa é desesperadoramente primitiva e até em SHAKESPEARE as travessuras roçam, periclitantes, a beira de um abismo de falta de graça. (O que, por exemplo, haverá de fascinante na credulidade simplória de Malvolio, em *Noite de Reis?* Se não soubéssemos o nome do autor, poríamos a peça de lado por fatigante e monótona.) Por outra parte, os nomes modernos e as idéias interessantes não nos devem ocultar o fato de que, por exemplo, o *Signor* Laudisi, em *A Cada Um Sua Verdade*, de PIRANDELLO, é a mesma personagem travessa de antigamente, num disfarce sofisticado.

Se as personagens travessas são mais influentes, os tolos são mais numerosos. Quantos tolos há para cada travesso das nossas relações pessoais? Ao que parece, os romanos pensaram que a proporção era de três para um. Suas Farsas Atelanas tinham quatro tipos característicos: o Bronco, o Fanfarrão, o Velho Tonto e o Velhaco. Só o último era uma personagem travessa. Os outros são três espécies distintas de tolos: o mentecapto, derrotado ainda antes de começar a fazer alguma coisa; o bazofiador, que a si próprio se derrota, emaranhando-se em suas próprias ações; e o homem que se tornou recentemente tolo por senilidade e recorda os alegres tempos em que era um travesso e andava na farra até altas horas da noite.

Talvez seja um erro falar separadamente de travessos e tolos, pois o que tem maior valor para a farsa e a comédia é a sua inter-relação. F. M. CORNFORD mostrou-nos que uma das mais antigas relações no teatro cômico foi entre o homem irônico e o impostor. Estes são o comediante e o homem comum, um travesso e o outro tolo, resultando o burlesco da interação de ambos. Se dissermos que a imagem burlesca do homem é a imagem de um par humano, esse par não será o de um *jeune premier* e uma *ingênue*, mas o do travesso e do tolo, o ironizador e o impostor, *Sir* Toby Belch e *Sir* Andrew Aguecheek, Jack Tanner e Octavius Robinson.

A essa polaridade acrescente-se um paradoxo. Em última análise, o travesso também é um tolo. A farsa e a comédia estão sempre demonstrando que os estratagemas e ardis do travesso não o levam a parte alguma. A esperteza que parece ser capacidade mental prova ser, no fim de contas, um floreado retórico ou ginástico.

O farsante não mostra o homem um pouco abaixo dos anjos, mas quase nada acima dos macacos. Mostra-nos o homem na massa, em bruto, tal como a natureza o deu, em qualquer coisa menos em delicada floração individual. Se dermos razão a AUDEN quando diz "que a arte só pode ter um tema, o homem como pessoa consciente e ímpar", então a farsa não é uma arte. O *Oxford Companion* parece lamentar que as personagens da farsa sejam estúpidas. Mas são monumentos deliberados à estupidez, lembretes perturbadores de que Deus esbanjou estupidez sobre a raça humana com a Sua prodigalidade sem par.

Mencionei alguns pontos, e são inúmeros, em que a farsa e a tragédia se encontram, mas aqui as encontramos em pólos opostos. PASCAL chamou ao homem um caniço pensante. A metáfora abrange duas características: intelecto e fragilidade. Se a farsa mostra o homem deficiente em intelecto, não o mostra deficiente em vigor nem relutante no emprego da força. O homem, diz a farsa, pode ser ou não um dos mais inteligentes animais; mas é certamente um animal e não um dos menos violentos. Poderá dedicar a pouca inteligência com que estiver dotado precisamente à violência, a tramar violências ou a sonhar com violências. (O sorriso de Mona Lisa poderá significar que ela está tramando um assassinato, mas é mais provável ainda significar que ela estava sonhando com assassinatos que nunca tramaria.)

"Um Mundo Louco, Meus Senhores!" Uma peça com um elenco de tolos diz-nos em que espécie de mundo louco vivemos. Se não for uma imagem trágica, não será, por outra parte, uma imagem que os poetas trágicos achem indigna deles. Transcrevo da que é talvez a maior das tragédias estas palavras:

> Quando nascemos, choramos por ter chegado
> A este grande teatro de loucos.

Que sabedoria poderia existir sem um pungente sentido do seu oposto, que é a insensatez?

A Quintessência do Teatro

Quando falamos de Charlie Chaplin referimo-nos à representação ou à coisa representada? Quase todos os estudos a seu respeito passam imperceptivelmente de um tópico para o outro, como devia ser. Disse Meyerhold: "A idéia de arte do ator, baseada no culto da máscara, gesto e movimento, está inseparavelmente ligada à idéia de farsa".

Se o melodrama é a quintessência do drama, a farsa é a quintessência do teatro. O melodrama é escrito. Uma impressionante imagem do mundo é fornecida pelo escritor. A farsa é representada. A contribuição do escritor parece não só absorvida como traduzida. O melodrama pertence às palavras e ao espetáculo; o ator deve estar apto a falar e converter a cena numa interpretação atraente ou monstruosa. A farsa concentra-se no corpo do ator, e o diálogo na farsa é, por assim dizer, a atividade das cordas vocais e do córtex cerebral. Observem-se as figuras das gravuras de Jacques Callot, *Danças de Nápoles* (*Balli di Sfessania*). Não podemos imaginá-las interpretando melodramas. Têm sido sempre consideradas a própria encarnação da *commedia dell'arte*; e são, obviamente, a encarnação da farsa. Não se pode imaginar a improvisação do melodrama. O teatro improvisado era farsa, por excelência. Em seu orgulho, denominar-se-ia a si própria *commedia*. Mas nunca ouvimos falar de uma *tragedia dell'arte*. De modo que inverto a sentença de Meyerhold e digo: a idéia de farsa está inseparavelmente ligada à idéia de arte do ator; a *arte* da *commedia dell'arte*.* O teatro de farsa é o teatro do corpo humano, mas de um corpo num estado tão distante do natural quanto a voz de Chaliapin está longe da minha voz ou da dos leitores. É um teatro em que, embora os fantoches sejam homens, os homens são superfantoches. É o teatro do corpo surrealista.

---

* Segundo Allardyce Nicoll (em sua obra *The World of Harlequin*, Cambridge University Press, 1963, pág. 26), suponho que a interpretação tradicional da palavra *arte* como "profissão de representar" é incorreta. Mas essa interpretação não acarreta qualquer perigo para a minha tese sobre a farsa.

Os entretenimentos da *commedia dell'arte* eram Farsas Atelanas elevadas a uma potência superior. Os tolos já não estão limitados a três espécies, nem os travessos a uma. Há toda uma coleção de tipos humanos.

Os famosos tipos da *commedia* têm raízes mais profundas do que as maneiras sociais ou do que a própria sociedade. Nas *Danças* de Callot, a origem animal das personagens é clara. Foi sugerido que talvez Callot não estivesse dando um retrato fiel da *commedia*, mas é provável que qualquer desvio proviesse do conhecimento e da intuição sobre o que a *commedia* era, em sua essência. "As "Aves" de Aristófanes representam um uso sofisticado da fábula animal, que não podia ser sofisticada desde o princípio. As personagens da comédia surgiram em seu tempo para simbolizar o humano em sua mais estreita acepção, o humano desligado da Natureza. Mas, originalmente, representaram a natureza humana como parte da Natureza-em-geral, a vida humana como parte de toda a vida. Inversamente, a natureza externa não era externa: as forças gerais da vida encontrar-se-iam nas figuras humanas. Se, do lado trágico, os deuses fundem-se com heróis, do lado cômico, os travessos e tolos fundem-se com as ordens inferiores de espíritos, como sucede ainda em *Sonho de Uma Noite de Verão* e *A Tempestade*, de Shakespeare.

A *commedia dell'arte* esgotou-se no século XVIII. O mais parecido que hoje se pode ver é um tipo de teatro que não está sob a sua influência: a chamada Ópera de Pequim. Mas há um vestígio da *commedia* no teatro de Eduardo de Filippo, em Nápoles, e registraram-se tentativas convincentes de reconstituição dos divertimentos teatrais no estilo da *commedia*, a cargo do Piccolo Teatro di Milano.

As comédias silenciosas de Charlie Chaplin não são, meramente, veículos para o maior comediante do século XX; são também obras-primas da farsa. E há dúzias delas. Ninguém, na época, compreendeu o seu verdadeiro valor, e só a *Cinémathèque Nationale*, de Paris, produziu um esforço sistemático para conservá-las. Ainda hoje, se essas obras são citadas como arte, é a arte fílmica que se tem em mente. A idéia de uma obra-prima *da farsa* parece uma inaceitável proposição, talvez mesmo para o próprio Chaplin, que no período mais recente de sua vida teve em mira formas de maior prestígio — sem conseguir resultados uniformemente felizes.

O fato da era da grande farsa no cinema ir de 1912 a 1927, aproximadamente, pareceu a muitos o resultado de um acidente mecânico. A câmara de filmar acabara de ser inventada, a trilha sonora ainda não fora sincronizada com o filme; a farsa adaptava-se maravilhosamente à tela silenciosa. É verdade que certos aspectos da farsa podiam desenvolver-se na tela muito além das possibilidades do palco. A tela podia evidentemente explorar muito mais a tradicional caçada e perseguição. Trucagens fotográficas abriram vastos horizontes para o comportamento absurdo. A própria pantomima mudou. Os velhos mímicos deliciavam-se trabalhando com apetrechos imaginários. Uma parte de sua arte consistia em atuar sem os objetos reais. Na tela, os objetos — desde o automóvel ao despertador — passaram a ser um novo e vasto recurso para a farsa e deram-nos o que, em muitos aspectos, era uma nova espécie de farsa.

Mas o florescimento de uma forma artística jamais poderia ser, principalmente, o resultado de uma invenção mecânica. Aconteceu que a invenção ocorreu no final de uma era de grande farsa, uma das poucas. Disse NIETZSCHE em 1870: "No nosso tempo, só a farsa e o *ballet* prosperam, por assim dizer". Ele tinha razão, mas ninguém percebeu isso, ao que parece. Na medida em que a história do teatro e da dramaturgia vitorianos é ensinada nas escolas, a palavra de ordem era que, antes de SHAW e WILDE, havia apenas algumas sombrias e austeras figuras como BULWER LYTTON e TOM ROBERTSON. Isso é um equívoco, porquanto a verdadeira glória do teatro vitoriano reside na farsa, na *extravaganza* e na ópera-cômica. Os grandes nomes são GILBERT e SULLIVAN, a par do jovem PINERO.

Quanto à França, verifica-se o mesmo contraste entre aquilo que se diz e a situação real. Falam-nos do sério teatro de tese de DUMAS FILHO e de AUGIER, cujos dramas parecem estar datados de 1900, aproximadamente. Mas existe um teatro francês de 1860 que ainda hoje se apresenta viçoso, especialmente as operetas de OFFENBACH e as farsas de LABICHE. Na esteira desses dois gênios do teatro ligeiro surgiu GEORGES FEYDEAU, possivelmente o maior escritor de farsas de qualquer país e em qualquer época. Não teve sucessores à sua altura. A era da farsa moderna terminou com a sua morte em 1921 — que foi quase exatamente a época em que CHAPLIN começou a abandonar a farsa.

Portanto, as farsas de CHAPLIN assinalam não o começo, mas o final de uma era. Os realizadores de filmes não seguiram o seu exemplo. E, embora os fragmentos burlescos fossem o melhor dos filmes mais recentes de CHAPLIN, não passavam de fragmentos — de sátira, de tragicomédia, de drama de idéias.

Há um lugar especial para os filmes que os IRMÃOS MARX fizeram na década de 1930, bem como para os que W. C. FIELDS interpretou nesse mesmo período e um pouco depois. Mas ao passo que os primeiros filmes de CHAPLIN tinham sido um puro triunfo, tanto os IRMÃOS MARX como W. C. FIELDS tiveram de travar uma batalha contra o tempo. A era da falsa seriedade começava a impor-se. Havia demasiada agressividade em CHAPLIN, FIELDS, nos IRMÃOS MARX, para a era de RODGERS e HAMMERSTEIN, de NORMAN VINCENT PEALE e DWIGHT D. EISENHOWER.

"O SOPRO DE LIBERDADE IMAGINÁRIA"

o. ufan!

Embora definindo o melodrama como selvagem e pueril, procurei também defendê-lo como uma emanação divertida e excitante do eu natural, que faremos bem em não repudiar. E sigo de preferência ARISTÓTELES, em vez de PLATÃO, a respeito da violência em arte, concluindo que o melodrama, longe de manifestar uma tendência para fazer Hitlers de cada um de nós, permite-nos, na medida em que exerça de fato algum efeito, uma descarga salutar, uma catarse modesta. O mesmo pode ser dito da farsa, excetuando que o principal motor da farsa não é o impulso para a fuga (ou Medo), mas o impulso para o ataque (ou Hostilidade). Na música, diz NIETZSCHE, as paixões deleitam-se. Se no melodrama é o medo que se deleita, na farsa é a hostilidade que se compraz.

Há uma geração, as pessoas costumavam falar contra a idéia de arte como evasão; tinham em mente a evasão dos problemas sociais. O melodrama e a farsa são artes de evasão, e aquilo a que se furtam não são apenas os problemas sociais, mas todas as outras formas de responsabilidade moral. Fogem à consciência e a todas as suas criações, como nas orgias de que os investigadores clássicos falaram, por vezes. CHARLES LAMB chamou às Comédias da Restauração "aquelas saturnais de duas ou três breves horas" e, uma vez mais, podemos aplicar as palavras de LAMB à farsa:

> Fico contente por excursionar, durante um certo período, além dos limites da diocese da austera consciência — não viver sempre no âmbito dos tribunais de justiça — mas ocasionalmente, pelo espaço de um sonho ou pouco mais, a fim de imaginar um mundo sem restrições importunas...
> Uso minhas algemas com maior satisfação depois de ter respirado o sopro de liberdade imaginária.

"Não viver sempre no âmbito dos tribunais de justiça". Subtrair-se à alçada dos tribunais, fugir à tirania da sociedade e da opinião pública, escapar também aos tribunais do espírito e à tirania do juiz que existe dentro do peito de cada um de nós, a consciência íntima — tudo isso soa como uma admirável receita para a busca do prazer. Então, por que e como esses tribunais e essas tiranias entram na literatura dramática? O prazer não é a finalidade da literatura? Ou haverá outro prazer mais alto passível de encontrar-se "no âmbito dos tribunais de justiça", ambas as espécies de tribunais?

Formular essas perguntas equivale a perguntar: Por que tragédia? Por que comédia?

8

Tragédia

AS FORMAS SUPERIORES

AS FORMAS SUPERIORES — tragédia e comédia — distinguem-se das inferiores — melodrama e farsa — pela maneira como respeitam a realidade. "Superior", neste contexto, significa adulto, civilizado, salutar; inferior significa infantil, selvagem, primitivo, mórbido. Por este princípio, as formas inferiores não são excluídas pelas superiores; são por estas transcendidas.

Por que *deve* a realidade ser respeitada?, pergunta o Peter Pan (ou mesmo o James Barrie) que há em cada um de nós. A pergunta foi respondida por BERNARD SHAW na única frase sua que foi citada por SIGMUND FREUD: "para poder escolher a linha da maior vantagem, em vez de sucumbir na direção da menor resistência". *Escolheríamos* ser Peter Pan, sem dúvida, se isso fosse possível, mas como, pelo contrário, ficamos velhos, como, pelo contrário, morremos, o caso é outro. Também é outro do lado positivo: desejamos amar e ser amados de um modo mais que infantil. Ansiamos por uma gama de experiências fora do alcance de Peter Pan.

Por que queremos realidade na arte? A arte *é*, sem dúvida, o reino de Peter Pan. Aí não nos encontramos, certamente, sob a compulsão de crescer, de tornarmo-nos adultos. O que há de errado na opinião comum de que o queremos num romance ou numa peça de teatro é divertimento agradável, algo que nos dê prazer?

A resposta usual é que sabemos que a realidade tem de ser enfrentada, e tendemos a congratularmo-nos por nossa coragem em enfrentá-la, como se estivéssemos assim sacrificando nobremente os nossos prazeres. O pensamento provocou seus lugares-comuns — tais como o realismo "áspero", ou "inexorável", ou "destemido", como se a prosa sombria tivesse de ser aceita por sua falta de atrativos.

Que dizer do final do *Rei Lear?* Gostamos? O século XVIII disse, desassombradamente: "Não, não gostamos, e poríamos no seu lugar um final agradável". O leitor ou eu gostaríamos mais desse final do que do shakespeariano? No caso negativo, por que não? Por que teria de haver prazer onde há tanta dor? Essa é uma das perguntas clássicas da teoria dramática, formulada por Hume e Schiller no século XVIIII. E a principal idéia da obra de Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious,* está relacionada com aquela.

A realidade dói. Por isso removemos da nossa consciência tantas das nossas reações à realidade. Esta faz-nos sentir culpados, e a angústia é assim suscitada. Quando se recorda a realidade, os sentimentos de culpa e a angústia são renovados. Portanto, um lembrete direto na arte seria mal acolhido: *não se encontraria prazer na dor.*

A teoria de Freud é que podemos ser *subornados* para aceitar um lembrete dessa dor. O suborno consiste num certo montante de prazer, do gênero inofensivo — o gênero que não tocará em qualquer mola interior, não suscitará qualquer angústia. Uma vez aceito o suborno — Freud designa-o por anteprazer — tornamo-nos menos cautelosos. Estamos preparados para correr o risco de angústia, se pudermos gozar a realização cabal de alguns dos nossos desejos proibidos. Tal gozo, quando se diz uma piada, brota de um jato num certo ponto. É o ponto em que rimos. Dizer piadas é uma arte e, excetuando que nem todas as artes nos fazem rir, típica. Todas as artes desencadeiam, normalmente, fontes inacessíveis de prazer e, tão fortes são as nossas defesas, todas enfrentam um problema estratégico ao fazê-lo. Essa doutrina, que apliquei à farsa, também pode ser aplicada ao melodrama.

A nossa admiração pelos escritores do rotineiro melodrama vitoriano poderá ser limitada, mas suas obras exigiam finura. Psicologicamente, tinham por objetivo suscitar um pouco de angústia, sem exageros. Se não suscitassem nenhuma, não havia um motivo de emoção. Se suscitassem demais, o público concluía que a obra não divertia e abandonava o teatro. É possível entender quais os elementos que provocavam angústia: os chocantes acontecimentos do enredo, os terríveis perigos, a maldade do mundo e do vilão. Como se fazia o controle dessas coisas? Por um distanciamento e exotismo geográfico e estilístico, que dissessem ao espectador: isso não é consigo. Era essa qualidade "longínqua" do melodrama que servia de alvo às queixas de Zola. Ele estava preparado para suscitar uma tremenda angústia. Embora se proclamasse paladino do Naturalismo, Zola levantou a questão do melodrama de maneira idêntica à de um poeta trágico: ele desejava debater a culpa, mesmo à custa de suscitar angústia.

Como poderá semelhante desejo ser compartilhado por nós, o público? O homem, por natureza, deseja prazer — ou, se preferem, o prazer é aquilo que o homem naturalmente deseja. No caso de desejarmos dor, é porque nela encontramos ainda maior prazer; é o fenômeno conhecido pelo nome de masoquismo. Por outras palavras, um desejo só pode ser superado por um desejo mais forte. Ora, a moral popular, escoteira, rotariana e paroquial prega que todos temos, simples e naturalmente, um desejo de enfrentar a Realidade maior do que de aceitar o fácil Prazer. Os discursos dos estadistas implicam que todos nós, seus compatriotas, somos por natureza defrontantes profissionais da Realidade. Se alguma vez vacilarmos, um pouco de retórica, um pouco de chantagem moralista, reinstalará dentro de nós o espírito audacioso. Invoca-se a "força de vontade", que segreda: "Se você deseja desejar, então você está realmente desejando".

Os estudiosos da natureza humana, por outro lado, tendem a acreditar que o desejo natural de conhecer é geralmente desvirtuado pela ausência de qualquer desejo correspondente de enfrentar a realidade, sendo essa contradição a origem de um dos conflitos trágicos arquetípicos, classicamente apresentado por Sófocles no seu *Édipo Rei*. Só chegaremos a desejar enfrentar a realidade se nos forem oferecidos incentivos especiais. Freud, como eu já disse, especificou dois: o anteprazer que provém da beleza (os atrativos da forma artística) e uma satisfação muito mais profunda que promana da libertação de fontes mais fundas, especialmente do alívio de angústias acumuladas, do sentir o gosto do fruto proibido.

Outro caminho para a verdade, nesta matéria, poderia encontrar-se no *desejo de ser justificado*. A tragédia e a comédia estão preocupadas, de um modo que o melodrama e a farsa não estão, com a justiça. Este fato tem um enorme interesse emocional para o público, visto que um dos mais poderosos de todos os desejos é o desejo, não de ser justo, mas de ser justificado. A insistência desse desejo deriva do nosso sentimento de que não estamos justificados. Diz Juvenal: "É esta a primeira punição, a de que, pelo veredicto do nosso próprio coração, nenhum homem culpado é absolvido". Cada homem culpado — ou seja, cada homem — está preparado para consumir seus dias trabalhando por uma absolvição que ele próprio recusar-se-á sempre a conceder. Franz Kafka fez dessa singular contradição a sua obra principal.

A estratégia da comédia é deslocar a nossa culpa para as personagens da peça. *Nós* desprendemo-nos. *Eles* estão, na palavra de Brecht, "alienados", distanciados de nós. A tragédia, por outro lado, acarreta talvez a mais completa, coerente, direta identificação com a culpa que nos é oferecida por qualquer arte. A dinâmica do enredo trágico corresponde à urgência da nossa busca de inocência. A paixão da eloqüência trágica corresponde à urgência da nossa alegação, em prol de um veredicto de "Inocente". Mas tanto a busca como a alegação são vãs. Só teriam êxito por um arremedo escarnecedor da justiça. O herói trágico *é* culpado. A culpa é a sua *raison d'être.* Ao passo que no melodrama nos identificamos com a inocência (e como *isso* é irônico!) e vivemos sob a constante ameaça da vilania de outras pessoas, na tragédia identificamo-nos com a culpa e vivemos em conflito com... bom, com quem? Estar identificado com a culpa, ser dominado por sentimentos culposos, é ter decidido já quem será o bode expiatório: a própria pessoa.

Podemos não estar inteiramente de acordo com a teoria da tragédia de Schopenhauer (tal como formulada no terceiro livro de sua obra *O Mundo como Vontade e Representação*), mas há algo de profundo em sua crença de que o crime subentendido em todos os crimes do enredo trágico é o crime de ter nascido. Também é pertinente a doutrina cristã do pecado original: "Peço para ser justificado, mas já admiti que não sou".

Reconhecer a espontaneidade do artista trágico, ao apelar veementemente para os sentimentos de culpa e, assim, suscitando uma profunda angústia, é apreciar mais vivamente a fácil, penetrante e agradável atração do não-trágico, em particular, do melodramático. Na tragédia, o homem é um anjo, mas também uma fera; e os dois lutam. Que coisa terrível! Quanto melhor seria identificarmo-nos com os anjos e culpar os demônios de tudo o que estiver errado! É isso, exatamente, o que faz o autor melodramático. E é para isso, exatamente, que serve o melodrama. E é por isso, exatamente, que o melodrama, exceto para a gente desinteressada das coisas deste mundo, como os poetas e os críticos, é imensamente mais importante que a tragédia. Um filósofo, em seus estudos, pode murmurar: "O mundo é minha idéia!" Mas o estadista, em sua tribuna, e o homem da rua, colocado diante dele, replicam em voz tronitroante: "Não! O mundo é o nosso melodrama!" Daí a história humana — na qual, em cada geração, nós, os anjos, somos desafiados pelos demônios de uma classe, raça ou nação antagonista.

O poeta, o crítico e o filósofo cotejam a realidade e exercem sobre ela um efeito imediato muito reduzido. O estadista e sua multidão dirigem a parte pública da realidade com a ajuda de fantasias surrealistas em que, provavelmente, são até capazes de acreditar: daí a sinceridade monolítica que lhes possibilita arengarem tolices com uma fisionomia austera e impassível. Como se recorda todo aquele que viveu através de uma das guerras deles, suas reiteradas declarações de que o nosso lado, seja qual for o lado em que estamos, venceria — *porque estávamos com a razão!* Na fantasia dos vilões e dos heróis — a fantasia do melodrama — a vitória dos heróis é um fato indiscutível.

Como Marguerite Gautier teria complicado a vida de Dumas se, tendo sido o que ela foi, tivesse não só desempenhado seu belo gesto, mas vivido feliz depois disso! De modo que, com o imperturbável aprumo vingativo dos autênticos virtuosos, Dumas trata de matá-la no último ato. Por onde se demonstra, uma vez mais, que o salário do pecado é a morte e, inversamente, que só a virtude compensa. A modernidade de tudo isso consiste, em grande parte, na substituição do patíbulo pela tuberculose.

Evidentemente, a verdadeira moralidade perde suas bases quando é equacionada com egoísmo e — o que é mais relevante neste caso — o drama perde um de seus principais temas, que é o *conflito* entre a ética e o egoísmo, o interesse pessoal. Consideremos, por exemplo, o clássico e indispensável modelo desse conflito: o Amor (egoísmo) contra a Honra (moral). Se o amor for sempre olhado como honroso, e todos os sentimentos desonrosos em relação a uma mulher forem considerados não amor mas luxúria, a substância do *drama de honra* terá sido claramente removida, como uma noz de sua casca. Se, como expus, o melodrama for válido dentro dos seus limites, esses limites serão estreitos; e caberá à tragédia transcendê-los.

A Personagem na Comédia e na Tragédia

A diferença entre as formas superiores e inferiores em parte nenhuma é tão evidente quanto nas suas personagens respectivas, suas imagens do homem. Se a farsa nos mostra travessos e tolos, se o melodrama nos mostra vilões e heróis, o que é que a comédia e a tragédia nos mostram? A melhor resposta sucinta, creio eu, é que nos mostram essas mesmas quatro personagens em mais complexas formas.

O que não quer dizer em formas mais naturalistas. Estamos habituados a pensar nas mais sérias formas como uma atenuação ou abaixamento de tom das mais frívolas. Partimos do princípio de que a tragédia e a comédia são aquilo a que chamamos "mais reais", com o que pretendemos dizer mais plausíveis, mais cotidianas, mais de acordo com o senso comum e os pressupostos comuns, mais respeitáveis. Mas não existem bases para tais hipóteses. As personagens de BEN JONSON e MOLIÈRE são tão extravagantes quanto os tipos tradicionais a que recorreram. Freqüentemente, têm mais algumas extravagâncias próprias.

A mais famosa contribuição de BEN JONSON foi uma aplicação precisa da teoria dos "humores" à personagem cômica. O seu porta-voz em *Everyman Out of His Humour,* num trecho

que devo citar uma segunda vez, ridiculariza as personagens meramente excêntricas ou insensatas, e explica:

> Como no caso de um homem possuir, de fato,
> Uma tal e peculiar qualidade, que atraia
> Todos os seus afetos, seus espíritos e seus poderes,
> Em suas confluências, todos correndo num sentido,
> A isso poderá certamente chamar-se um humor.

Embora JONSON não apresentasse aquilo a que as pessoas modernas chamariam seres humanos reais, ou "indivíduos, não tipos", ele pretendeu à sua maneira apresentar o homem integral. Para JONSON, isso significa pôr em movimento os afetos, os espíritos e as capacidades ou poderes. Volpone é mais complexo do que uma personagem burlesca, não em virtude de pormenores biográficos ou análise de diagnóstico, mas pela sua plenitude emocional. Sua cupidez não é um maneirismo ou um sintoma, mas uma paixão.

Os protagonistas de MOLIÈRE, como os de JONSON, não são apenas excêntricos: são loucos. São possessos. Têm uma idéia, mas essa idéia é uma *idée fixe* e uma febre no sangue. Essa febre imprime nas peças uma contextura emocional toda especial.

No *Tartufo,* o ponto de partida é um par de tipos tradicionais: travesso e tolo, velhaco e ingênuo, na forma de um hipócrita religioso e de sua crédula vítima. Esse padrão reveste-se de tamanha força que muitos nunca enxergaram para além dele, de modo que se pode interpretar que somente a hipocrisia é atacada, não a religião, ou que ser um Tartufo é não ter respeito algum pela religião, salvo como máscara para maquinações exclusivamente monetárias.

Na peça, a trama é complicada pela libertinagem real de Tartufo. Elmire não constitui para ele um simples meio, a fim de atingir uma finalidade pecuniária. Sente as tentações da carne, como suspeitamos desde o momento em que exagera a sua desaprovação da *décolletage*. É um vilão menos bem logrado, nesse aspecto, mas uma criação melhor realizada.

É realmente um hipócrita? Não acreditaria ele sinceramente na religião e, tal como outras pessoas religiosas, cairia conscientemente no pecado? Por certo, ele tem consciência da maneira como ludibria as pessoas. Não se enganará a si próprio de um modo de que não tem consciência? O Tartufo tem, no fim de contas, um "palavreado" tão esplêndido quanto o de qualquer personagem de Dickens, e o principal objetivo de um "palavreado" cômico é a auto-sugestão. As palavras fabricam um mundo.

Os que consideram a peça *Tartufo* inofensiva para a religião também contam com Orgon. Este ilustra os perigos da crença. É um entusiasta de uma espiritualidade extraterrena que, no tempo de Molière, estava sendo pregada por todos os devotos. Molière entra em certos detalhes, para que a ninguém escape esse aspecto. Embora Tartufo, numa dada altura, se deixe levar pela luxúria, é normalmente um cliente frio. O fermento da peça provém, em grande parte, de Orgon; o verdadeiro alvo de Molière não é a hipocrisia religiosa, mas o zelo religioso. Se fosse uma comédia de humores, teríamos de dizer que o "humor" era o fanatismo ou fé. Mas qual? Nessa ambigüidade reside todo o escândalo dessa famosamente escandalosa obra-prima. Nada do moderno método naturalista concorre para a criação de Orgon. É abandonado numa situação irremediavelmente ridícula, absurda etc., como qualquer jornalista de Nova York comentaria ao fazer da peça uma crítica má. Mas Orgon não é um simples. As implicações do seu caráter podem ser descobertas e examinadas infinitamente. Isso, pelo menos, Orgon tem em comum com o "ser humano real": é um enigma.

Com a complexidade começa a ambigüidade. O que é ainda mais evidente na tragédia. O que sucede na tragédia aos vilões e heróis do melodrama? O herói trágico é realmente heróico, ao passo que o herói melodramático não o é, realmente. Por outro lado, enquanto o herói do melodrama é um pilar de virtude e, portanto, faz sempre a coisa certa, o herói trágico, num determinado ponto crucial, faz a coisa errada, sendo uma das concepções do sujeito que "é traído pelo que existe de falso dentro dele".

O interesse do melodrama, como já vimos, tende a focalizar-se no vilão. É a presença de um vilão divertido ou assustador, nos melodramas vulgares, que provoca as ações enfadonhas e as ainda mais enfadonhas tiradas dos heróis e heroínas.

O vício sem misturas interessa aos seres humanos, ao passo que, de modo geral, a virtude pura não os atrai. O que é, sem dúvida, algo que os melhores escritores de melodramas sempre souberam. Shakespeare, por exemplo. Se for razoável falar de *Ricardo III* como melodrama, o herói desta Ação — não o protagonista, mas o homem que representa a virtude e acode em seu auxílio — é Richmond; e o seu papel é relativamente pequeno, destacado no final. Richmond é necessário para o quadro melodramático, mas apenas como se fosse uma pincelada de cor contrastante num canto da composição.

Nas obras melodramáticas de Charles Dickens, o "herói" poderá ter um papel mais destacado, mas quase não damos por isso, visto que ele ocupa, caracteristicamente, o centro passivo da ação. Mr. Murdstone e sua irmã dominam qualquer cena em que participem, ao passo que David Copperfield é toda e qualquer criança a quem essas coisas possam acontecer — é Dickens, a quem (em certa medida) aconteceram, é o seu leitor, é toda a gente. David não é um herói trágico; não é sequer uma das personagens inolvidáveis de Dickens; mas é exatamente o que o contexto requer. O mesmo se pode dizer dos jovens descoloridos de tantos melodramas teatrais.

Quanto aos vilões, os conhecidos versos de *Modern Love*, de George Meredith, são citados em apoio da opinião de que a tragédia pode dispensá-los:

'Tis morning: but no morning can restore
What we have forfeited. I see no sin:
The wrong is mixed. In tragic life, God wot,
No villain need be! Passions spin the plot:
We are betrayed by what is false within.

[É manhã. Mas não há manhã que possa reparar
O que se perdeu. Não vejo pecado:
Os erros se confundem. Na vida trágica, sabe-o Deus,
Nenhum vilão precisa de o ser! As paixões tecem a intriga:
Somos traídos pelo que é falso dentro de nós.]

Muito certo. Mas até este trecho — que não é oferecido, em primeiro lugar, como teoria dramática — não estabelece nem subentende que a tragédia não possa usar os vilões ou que não o deva fazer. Não é a tragédia, mas o naturalismo que se manifesta completamente "antivilão". A tragédia e o melodrama estão mais próximos entre si que uma ou outro da literatura naturalista.

Nenhuma crítica dramática pode rejeitar os vilões, uma vez que estes não foram repudiados pelos dramaturgos. E se Ricardo III é um vilão do melodrama, Iago é um vilão da tragédia. Qual é a diferença?

Certamente não é que Iago possa considerar-se mais natural e banal. A diferença, tal como a vejo, tem dois aspectos: uma diferença na nossa atitude em relação a eles e uma diferença em profundidade. Exultamos com Ricardo III, embora ele seja raramente espirituoso. Iago é usualmente espirituoso, mas se rimos, "é com o lado oculto das nossas faces": apesar de toda a caçoada, levamo-lo a sério.

Eis o que se pode dizer sobre a nossa diferente atitude em relação às duas personagens. A diferença em profundidade é mais difícil de descrever. Comecemos pelo fato dos leitores de romances considerarem Iago uma personagem prosaica, porque não é medíocre e porque o bem e o mal não parecem misturados em partes iguais nele, como supomos que acontece à maioria das pessoas de nossas relações. Não foi criado com aqueles toques de idiossincrasia que a novelística nos persuadiu de que constituem os sintomas exclusivos de vida real e de humanidade autêntica. Mas, pondo de lado o preconceito novelístico, podemos chamar Iago não de prosaico, mas de profundo. Para criar Iago, Shakespeare teve de mergulhar fundo nos pântanos da perversidade. A personagem foi moldada nessa lama pegajosa. A maldade de Ricardo III é sempre, até certo ponto, "para troça"; a de Iago é "para valer". E no século de Adolf Hitler, não somos tão propensos quanto nossos pais para supor que uma personagem extravagante, mesmo monstruosa, como essa não tem qualquer correspondência no mundo exterior ao teatro. Na verdade, se compararmos Iago com alguns dos principais nazistas, só poderemos concluir que ele é muito mais cativante.

Observando a vileza desse vilão, alguns críticos atribuíram-lhe a queda de Otelo. Assim interpretada, a peça estaria muito mais próxima do melodrama. Há uma sutileza shakespeariana na divisão de responsabilidades entre os dois homens. Iago instiga; mas Otelo é suscetível. Remova-se um ou outro fator, e não haverá calamidade alguma. É no melodrama que o herói é inteiramente inocente, inteiramente íntegro. Daí a sua insubstancialidade. Otelo não é coerente consigo próprio. É um homem de valor e um homem sedutor, mas sua paixão destrutiva está demasiado próxima da superfície: é essa a noção de Shakespeare sobre o que é um homem negro. Iago incentiva Otelo, e este descontrola-se de fúria. Tal como Hamlet, possui as virtudes erradas para a situação particular, e as fraquezas erradas. É difícil aceitar os defeitos de Otelo. Creio que passamos com demasiada ligeireza pelas últimas cenas. Estamos numa era de bárbaros ódios raciais, o que significa, também, uma época em que as pessoas delicadas se tornam requintadamente defensivas — negando, por exemplo, que Otelo seja um bárbaro. Mas é. Entre si, Iago e Otelo combinam os vícios da civilização com os do barbarismo.

O que desejamos negar é algo mais vasto do que isso. O efeito fundamental do naturalismo — e da vida moderna, em geral — é um esforço para "naturalizar" e moderar a tragédia e a comédia, no seu conjunto. No nosso teatro, tivemos o simpático Otelo de Paul Robeson e o simpático Hamlet de Maurice Evans. É um dogma de muitos críticos de jornais que as personagens principais de uma peça devem ser não só "críveis", mas também "agradáveis". Isso torna difícil recorrer aos velhos mestres, cujas personagens são incríveis e, se não forçosamente detestáveis, pelo menos são, sem dúvida alguma, deploráveis, bizarras e mórbidas.

Poder-se-ia objetar que o teatro moderno tem tido sua parcela de morbidez, e que um moderno elenco de personagens cada vez se parece mais com a lista de pacientes de uma clínica. Mas tal réplica não é resposta que satisfaça. A tese que se desenvolve nas peças da Broadway a respeito de neuróticos é que eles são, no fundo, boas pessoas. As neuroses aí estão, de fato, para tornar "críveis" essas personagens, e o âmago da questão é que elas são "suscetíveis de provocar simpatia". Em *Volpone*, por outro lado, não há ninguém de quem se goste, e todos são doentes, não até o ponto em que se tornem críveis, mas muito além — até o ponto em que somos tentados a *descrer*. As personagens de Ben Jonson estão "distantes". O seu mundo é um manicômio.

Isso é comédia, dirá o leitor, e comédia do gênero mais desagradável e áspero. Certo. Mas a tragédia também explora a morbidez. Uma história como a de *Macbeth* pode parecer, no princípio, a de um crime banal cometido por um motivo banal e até razoável (o desejo de ser o amo e senhor), mas antes de Shakespeare ter concluído ficamos ao corrente da profunda corrupção de dois seres humanos. Vemos um bravo soldado converter-se em poltrão, com a ação do medo. Vemos uma mulher aparentemente indestrutível desintegrar-se em pânico. O assassínio político com que a peça principia nada representa em comparação com o assassínio dos filhos pequenos de MacDuff, mais adiante. A peça é uma jornada ao fundo da noite. Os autores modernos, desde os primeiros naturalistas até os *beatniks,* tiveram justamente em mira essa morbidez tão eficiente e raramente o conseguiram.

Sobre a morbidez do *Hamlet* e do *Édipo Rei* já ouvimos, talvez, no último meio século, tudo o que podíamos suportar. Mas serão essas duas obras tão excepcionais? Edmund Wilson deu um cunho psicopatológico à ferida ulcerada de Filoctetes, bem como ao excessivo amor de Antígona por seu irmão... Mas quando digo "mórbido", não estou pensando apenas nos sintomas e símbolos que os psicanalistas lhes agregaram. Quero dizer algo simultaneamente mais comum e mais sério.

Um estudo ligeiro das personagens da tragédia e da comédia revelará que ambos os gêneros exploram desvios extremos da norma humana, distúrbios extremos do equilíbrio humano. A ninguém ocorreria, talvez, chamar à tragédia e à comédia limitadas; contudo, o seu interesse na natureza humana é nitidamente especializado, limitando-se a casos extremos. Basta pensarmos na *Guerra e Paz,* de Tolstói, em que as personagens *não* são distintamente clínicas, para compreender a questão por contraste. Mas poucos foram os grandes escritores que não tiveram esse interesse pelo mórbido e o extremo. No próprio Tolstói vemos como esse interesse cresce com os anos — desde o trágico estudo do adultério em *Anna Karenina* até os crimes nefandos de *O Poder das Sombras* e *Ressurreição*.

Na França do período clássico reinou uma idéia "mais salutar" de tragédia — uma tragédia que seria heróica na acepção popular de feitos de valentia. Só que se tratava de feitos espirituais. Era Corneille quem gostava de mostrar sua galeria humana ascendendo, em todas as ocasiões concebíveis, com uma

grandeza, uma nobreza de atitudes, quase inconcebíveis. Por essa razão, sua obra impressiona-nos, freqüentemente, como não-trágica.

Na realidade, a obra de Corneille não é tão simples. Embora possuísse um talento para imaginar ações de nobreza quase sobre-humana — e de fato *imaginou-as,* não lhes deu meramente ênfase declamatória — era um artista dramático demasiado bom para não enveredar por onde uma Ação o levava; o que, por vezes, o fazia cair em apuros. Em *Horatius,* um irmão descobre que a irmã não está exultante com a sua vitória e de seu país, porque o noivo dela estava do lado contrário e fora morto. O irmão arrasta-a para fora e mata-a. Ora, decidir se tal ação é, sejam quais forem os argumentos, justificável — o que, evidentemente, tem sido investigado — constitui, no mínimo, uma questão problemática. E as explicações do último ato não são satisfatórias. Não nos podemos furtar ao sentimento de que esse assassinato não foi cometido por razões, mas por um impulso — basicamente, um impulso de Corneille. Corneille, "o grande e bom", Corneille, o superlativamente racional — um homem cuja vida, a julgar por muitas de suas obras, parece um longo romance com o seu próprio superego — tinha seus momentos de loucura. No fim de contas, havia nele um Kleist. E onde o moralista se desgovernava, o dramaturgo mostrava suas cores.

De Racine quase não é preciso falar. É certo que existia nele um elemento corneilliano. Desenvolveu até, à sua maneira, o protagonista nobremente abnegado. Mas Berenice e Andrômaca são menos caracterizadamente racinianas do que Hermíone e Fedra. Tal como os protagonistas de Shakespeare, os de Racine são escravos da paixão — no seu caso, escravos de uma só paixão, a erótica. A luxúria é mais degradante nas peças de Racine do que nas de Shakespeare. Enquanto a sensualidade louca de Antônio oferece, pelo menos, o refrigério de um sonho quase tão grande quanto o sonho de império, a concupiscência louca de Hermíone e Fedra é árida e desoladora. Existe, simplesmente, e é irresistível. Enquanto Antônio considera o mundo bem perdido, Fedra não tem essa consolação. Encara com horror seus sentimentos por Hipólito. Mas nada pode fazer contra isso. Instinto animal, doença mental, chamem-lhe o que quiserem, mas há fatalidade nessa tragédia.

Fedra é um ser humano desastroso, e RACINE sabia-o. Ela teria dado uma vilã muito boa para a espécie de tragédia ostensivamente mórbida que WEBSTER escreveu. Mas RACINE considerou sua missão tornar a morbidez atraente, assim a fazendo ainda mais mórbida. De acordo com um relato da época:

> ...numa conversação, RACINE sustentou que um bom poeta podia arranjar desculpas para os maiores crimes e inspirar até compaixão pelos criminosos. Como os que o ouviam negassem ser isso possível e tentassem até ridicularizá-lo por causa de tão extraordinária opinião, a irritação que se apossou dele resolveu-o a tentar a tragédia de Fedra, onde ele conseguiu de maneira tão completa ganhar a compaixão para os infortúnios da heroína que o espectador se condoía mais da madrasta criminosa do que do virtuoso Hipólito.

A tragédia transcende o melodrama, e muitas pessoas pensam que isso acontece porque é mais razoável. WILLIAM ARCHER considerou-a "lógica e racional". Mas, na realidade, a tragédia não repudia os elementos bizarros, macabros, mórbidos, do melodrama. Explora-os ainda mais profundamente. Na tragédia, há ainda mais desequilíbrio mental, paixões ainda mais destrutivas e monstruosas.

A MORTE NA VIDA COTIDIANA

A definição popular de uma palavra, tal como a compreensão popular de um assunto, irrita sempre o especialista, mas também é sempre de grande interesse intrínseco, fornecendo usualmente um ponto de partida ideal para estudo. O entendimento popular da tragédia e comédia é, simplesmente, que uma tem um final infeliz e outra um final feliz; que uma acaba em morte, a outra em casamento, que levará ao nascimento; que, por conseqüência, uma é representada por uma máscara funérea e chorosa, a outra por uma máscara alegre e risonha. Todas essas proposições estão repletas de viço e de substância.

A tragédia trata de morte. Eu disse num capítulo anterior que a morte apresentava um problema na literatura pelo fato

de ser algo que não foi experimentado pelo autor nem pelo seu público. A morte é não-existência, e falar de compreendermos a não-existência é o mesmo que falar em apoiarmo-nos no vazio. Quando dizemos, portanto, que um poeta se ocupa da morte, devemos entender que ele trata de alguma outra coisa que não é morte, mas que, não obstante, deixa a impressão de que não é outra coisa senão a morte. Se a morte em si é inescrutável, está cercada de fatos que não o são. Não conhecemos a morte, mas temos idéias a seu respeito, fantasias sobre o que ela seja. A própria inescrutabilidade enche o espírito de um conteúdo muito concreto, na forma de temores e conjeturas; nem será preciso citar o mais famoso solilóquio do Hamlet para demonstrar esse fato.

Como faz parte da natureza humana supor que compreende o que não compreende, a morte como idéia e fantasia é uma presença ativa no espírito do homem. Seria um erro pensar que foi reservada apenas para funerais e recitais de poesia. E assim, se dei tanto destaque ao elemento dramático na vida cotidiana, proponho-me agora tecer alguns comentários sobre a morte na vida cotidiana, não querendo com isso dizer, de maneira alguma, que as pessoas morrem todos os dias, embora tal aconteça, mas que, ainda que ninguém esteja morrendo no recinto, o pensamento de morte está presente, minuto a minuto, no espírito dos vivos.

"Morro diariamente", disse SÃO PAULO. Vemo-nos a nós próprios como seres que sofrem pequenas mortes o tempo todo. Deitarmo-nos para dormir é uma pequena morte. Dizer adeus é uma pequena morte. Em ambos os casos é entregue um pedaço de vida, e abdicar de qualquer coisa é sempre morrer. A pessoa que é fumante inveterado morre intimamente quando abandona o fumo. Diz EMERSON:

This losing is true dying
This is lordly man's downlying
This his slow but sure reclining
Star by star his world resigning.

[Esta perda é verdadeira morte;
É a submissão do homem orgulhoso

Este lento, mas certo reclinar:
Estrêla por estrela, de seu mundo abdicando.]

Ora, normalmente, pensamos na imortalidade como uma fantasia edificada sobre o fato concreto e sólido da morte. Mas, na fantasia, a morte poderá muito bem ser uma dedução da idéia anterior de imortalidade e ressurreição. "Nada se ergue," diz SANTAYANA, "que não seja pela morte de alguma outra coisa". Por outras palavras, morrer é algo que temos de fazer para viver; se a morte não existisse, teríamos de inventá-la. Podemos pensar nisso em relação aos problemas pessoais, neuróticos, de cada um. Tudo se resume num problema: a recusa em abandonar certos hábitos, a recusa em morrer. Idealmente, deveríamos estar habilitados a rejeitar certos hábitos, como uma obra se liberta de sua pele. Devíamos ser *virtuoses* na arte de morrer. Mas o homem é um animal doente, e quando dizemos que ele não sabe viver queremos significar que ele não sabe morrer. Ele prefere a vida-em-morte da neurose grave.

Se tudo isso é analogia e metáfora, que dizer sobre a morte real do corpo? Se a coisa em si é misteriosa, até que ponto as conjeturas, medos e fantasias invadem a nossa existência? Disse TOLSTÓI: "Se um homem aprendeu a pensar, seja o que for sobre o que ele pensa, está sempre pensando em sua própria morte". A nossa primeira reação a essa asserção é dizer: "Mas isso não é verdade, absolutamente. O caso é justamente o inverso. As pessoas fogem a pensar na morte: é *isso* o que elas estão sempre fazendo." As duas afirmações definem a mesma situação. A morte paira o tempo todo, todos a pressentem, mas enquanto uns aceitam a morte, outros a repudiam. Repudiar não é ignorar. Fugir a alguma coisa não é agir como se essa coisa não existisse. Tal como um movimento de envolvimento pelos flancos na estratégia militar, uma evasão constitui apenas um modo mais indireto de encontro.

Isso não significa que não faça diferença alguma se fugimos ou não. Pelo contrário, as filosofias e religiões podem-se dividir entre as que levam a morte a sério e as que a não levam. É hábito de algumas formas de misticismo oriental não dar importância alguma à morte e, daí, muito pouca importância à vida. A vida é somente uma ponte para a eternidade, a morte o portal de saída do outro lado da ponte. A palavra cristianismo inclui atualmente tantas filosofias que é impossível afirmar, peremptoriamente, onde se situa o cristianismo nesta e talvez em qualquer outra matéria, mas, seguramente, *algumas* formas de cristianismo seguem o padrão oriental de espiritualidade e têm a morte em pouca conta.

Uma coisa pode afirmar-se com segurança. A atitude trágica é oposta a essa. A opinião do homem da rua está certa: a tragédia dá muita importância à morte, ataca-a frontalmente e, logo, implica um certo desprezo pelos sonegadores da morte de todas as escolas de pensamento — desde a Índia até Forest Lawn, Los Angeles. O oposto de tragédia não é comédia, mas Ciência Cristã.

E não se trata apenas de uma questão de fazer frente à nossa própria morte, quando soar o dia, mas de viver com a morte em mente, agora. Quando RILKE falou de levar a morte dentro dele, não quis dizer com isso que estivesse doente. Anunciou apenas que não era um sonegador da morte. Era capaz de viver com a morte.

Assim como as pequenas mortes são prelúdios para o renascer, também o enfrentar a morte — enfrentar a grande morte de cada um — é, finalmente, uma afirmação de vida. A questão é a pessoa ser capaz de *viver* com o pensamento de morte, não cometer suicídio e *ser* morto. O suicídio poderia ser um resultado de se achar o pensamento de morte tão insuportável que se procure na extinção do pensamento, na morte real, o único lenitivo. RILKE escreveu uma compassiva, mas inflexivelmente desaprovadora elegia sobre a morte de um poeta que se suicidara aos vinte anos de idade. Termina com o verso: "*Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles*". (Quem fala em vencer? Sair ileso é tudo.)

"La Oscura Raíz del Grito"

Alguns viram a tragédia jorrando de uma ferida no herói, mas, depois de NIETZSCHE, tem sido mais comum encontrar a falha no próprio universo; ou na relação do homem com o universo; ou na falta de relação do homem com o universo. Na frase de PAUL TILLICH, que está na tradição nietzschiana, "o homem está mal adaptado ao universo". A vida é "absurda", como querem os existencialistas. Camus considera o esforço humano simbolizado no mito de Sísifo.

Até que ponto precisamos implicar o universo, não sei. I. A. Richards parafraseou certa vez "Tudo está em ordem com o universo", dizendo: "Tudo está em ordem com o sistema nervoso". Se isso for válido, poderíamos parafrasear "Algo está errado no universo" como "Algo está errado no sistema nervoso". No fundo, essas afirmações contrastantes não são tão diferentes quanto parecem. Se o homem e o universo não se ajustam mutuamente, temos que escolher a quem imputar a culpa disso. Quando nos queixamos de que o universo é tão grande, significa que não o podemos ajustar à medida das nossas cabeças. Quando nos queixamos de que somos tão pequenos, queremos dizer que não nos ajustamos ao esquema de coisas.

Num estudo como o presente, não me é obviamente exigido que compreenda ou mesmo que submeta a interrogatório o universo, e a minha decisão já está tomada sobre o aspecto que examinarei do complexo: o eu. No seu poema "Duas Máscaras", George Meredith falou sobre "distúrbios nas fontes do *pathos*", e parece-me que o lado experimental ou psicológico dessa idéia de deslocamento, desajustamento, incomensurabilidade, consiste nesses "distúrbios". O poeta trágico é *perturbado* até as mais fundas raízes do seu ser e comunica-nos essa perturbação.

Outro escritor, P. H. Frye, usou a frase "a vertigem trágica", a qual é útil, especialmente se retivermos o completo significado da palavra "vertigem": "um ataque súbito de doença, fraqueza, desmaio ou dor, especialmente tontura ou náusea", diz o Webster. Uma tragédia não *funciona* se não comunicar tais acessos de vertigem. A transcendência trágica não terá sua força total se não houver esse distúrbio a transcender.

Por vezes, a vertigem sobrepuja-nos no ponto baixo das aventuras do herói. Assim acontece, sem dúvida, quando Sir Laurence Olivier, interpretando Édipo, grita a sua compreensão do crime duplo por ele praticado. Mas não está sempre associada a determinados momentos. Pode ser incutida em nós no decorrer de muitas cenas, e teríamos dificuldade em dizer quando adquire plena consciência, se alguma vez isso ocorre. Assim

como as nossas reações físicas aos mesmos estímulos variam — os cabelos põem-se de pé num homem, outro empalidece — também a tonalidade de sentimento e o momento escolhido podem variar. Provavelmente, a tragédia não é outra coisa senão uma forma individual de sentimento radicalmente negativo, seja ele qual for; poderá ser até uma falta de sentimento, pois o que sucede a muitos, quando estão perturbados, é anestesiarem-se, furtarem-se a sentir. Mas isso, em si mesmo, constitui um grande choque. O fluir de pensamentos e sentimentos cessa, e ocorre um vazio aterrador. *Aturdimento* é uma das muitas palavras que usamos displicentemente e que mereciam ser empregadas com seriedade. Análogo a ficar vazio é desfalecer, palavra que teve um grande uso nos tempos da representação trágica vitoriana. E uma pessoa está a meio caminho do desfalecimento quando fica atordoada, estonteada. De certo modo, vertigem parece ser a reação mais expressiva de todo esse grupo. Essa rápida reação corporal diz-nos mais sobre choque e confusão do que as palavras poderiam conseguir, provavelmente.

No século XX, tem-se verificado uma tendência para desidratar a tragédia e convertê-la num esquema ideológico, apenas, uma "concepção trágica da vida". Como tal tem seus *advogados*, e o esquema de pensamento revela-se como simples *polêmica*: a idéia de tragédia está sendo usada como uma vara para agredir alguém. Na América do Norte, esse alguém é, usualmente, o liberal, que se vê acusado de racionalismo e otimismo inconvenientes, e o polemista pode ser qualquer um desde o professor de Teologia ao editor da revista *Life*. Na Europa, o inimigo também pode ser o liberal, mas é provável que o polemista seja o secretário local do Partido Comunista ou o professor marxista de Filosofia na Sorbonne. (Racine foi estudado à luz da concepção trágica da vida, de Pascal, pelo crítico marxista Lucien Goldmann.) Como a noção de uma concepção trágica da vida foi, em grande parte, criação de Nietzsche, vem a propósito recordar que ele não reduziu a tragédia a uma filosofia, mas foi capaz de observar o seguinte:

> A estrutura das cenas e as imagens concretas transmitem uma sabedoria mais profunda do que aquela que o poeta foi capaz de exprimir em palavras e conceitos.

NIETZSCHE também disse:

> O sentimento de trágico aumenta e diminui com a sensualidade.

E sinto-me confortado por essas palavras neste estudo da *vida* dramática em que, sem negar o *significado* que a grande dramaturgia fundamentalmente possui, destaco da "baixa vida" dramática os seus pontos de contato com a nossa existência mundana, onde esta se encontra mais distante da ideologia e dos ideais.

GARCIA LORCA conclui sua peça *Bodas de Sangue* com as palavras: *la oscura raíz del grito* — a escura raiz do grito. A imagem sugere melhor do que a linguagem abstrata aquilo que o poeta trágico tenta alcançar. E onde: o grito começa onde as palavras e a resistência terminam. O poeta trágico leva-nos até aí e não refletimos que o mundo é absurdo: gritamos. Onde está a raiz escura do grito? O poeta cava com a pá da arte dramática: não é somente o seu pensamento, mas o seu enredo, suas personagens, seu diálogo, que dão a resposta. O grito mais memorável no teatro é o grito do protagonista no que parece ter sido comprovadamente a mais memorável de todas as tragédias: *Édipo Rei*. O que é a escura raiz do grito? Existem explicações; e cada uma delas constitui uma teoria do teatro. Pois a raiz do grito é a raiz da própria tragédia.

Particularmente nítida e pertinente para o século XX é a espantosa explicação de FREUD, que vai muito além do que vulgarmente se julga. Com efeito, a interpretação freudiana não é limitativa, no sentido de que somente a neurose especial de alguns está em jogo. Aquilo que em nós reage à história de Édipo está em nós permanentemente e está presente em todos nós. O que maravilhosamente exemplifica a presença do passado no presente, do trágico no meio do trivial, do fundamental no meio do cotidiano, da morte disseminada por toda a vida.

MARGARET FULLER disse, uma vez, que aceitava o universo, e THOMAS CARLYLE comentou: "Por Deus, que não levou grande coisa!" Muitas pessoas parecem crer que CARLYLE ganhou com a troca. Mas MARGARET FULLER poderia ter sublinhado que os poetas trágicos estavam do seu lado. O comentário de CARLYLE é, no fim de contas, puro cinismo. Ele vê os homens como seres insignificantes e o universo como uma espécie de Frederico, o Grande, multiplicado por um bilhão. Quem se preocupa se o soldado comum "aceita" Frederico, o Grande? O rei pode fuzilar o soldado quando lhe apeteça. Ao raciocinar assim, CARLYLE não se apercebe do algo que é tudo. O rei só pode matar o soldado; não pode ditar a sua atitude. MARGARET FULLER *não* teve de aceitar o universo. Prometeu não o aceitou. O próprio SCHOPENHAUER não o aceitou — salvo na condição de tornar-se idéia sua.

O que é aceitar o universo? No máximo, seria uma metafísica (uma aceitação do universo através da suposta compreensão do mesmo) ou uma fé religiosa (uma aceitação do universo fazendo algumas suposições teológicas a seu respeito). Essa aceitação máxima não é exigida ao poeta trágico. Uma aceitação mínima será suficiente — uma aceitação sem pressupostos quanto ao significado total ou quanto à existência ou não de tal significado; aceitação, portanto, do mistério do que nos cerca e da nossa própria ignorância, aceitação do desconhecido.

Se o poeta trágico não necessita de metafísica ou teologia para explicar o mistério, também não aceitará que o cientista o explique. Conquanto a atitude trágica não seja hostil à razão, de maneira alguma é hostil, porém, àquele racionalismo que persuade os homens no sentido de que *não há* mistério ou de que não haverá no fim da próxima semana, quando todas as nossas medidas tiverem sido tomadas. Uma das personagens de SHAKESPEARE descreveu e deplorou o ponto de vista da ciência redutiva:

> Dizem que os milagres são coisa do passado; e temos as pessoas filosóficas para tornarem modernas e familiares as coisas sobrenaturais e sem causa. Daí resulta que cometemos erros mesquinhos, abrigando-nos num aparente conhecimento, quando devíamos submeter-nos a um temor desconhecido.

Aqui temos um audacioso confronto de duas atitudes opostas, uma das quais é familiar e fácil de entender, a outra um pouco estranha, até incompreensível. Cometer erros mesquinhos é o que a ciência faz, destruindo a crença em bichos-papões. Mas "submetermo-nos" ao temor do desconhecido? Por quê? O medo não é uma coisa má? Não andamos exigindo "liberdade contra o medo"? A lógica certamente nos falaria assim. Talvez a psico-lógica nos falasse de maneira diferente. Como Rilke diz numa carta:

> Aquele que não admite, num dado momento, com fria determinação, o terrível na vida ou que exulta até com ele, jamais possui a inexprimível plenitude do poder de nossa existência, mas limita-se a caminhar pela margem; e, certo dia, quando chegar o momento do ajuste de contas, verificará que não esteve vivo nem morto.

Se o sofrimento, só por si, não faz um herói trágico, pois tem de haver resistência ao sofrimento, assim em nós, o público, também não basta esquivarmo-nos de terror *em* terror: temos de agarrá-lo pela mão. Paradoxalmente, quanto mais aceitarmos o terror, tanto menos aterrorizados *seremos*, o que constitui outro significado possível para a palavra catarse. Aí encontramos a força que reside na confissão de fraqueza, a coragem que existe no reconhecimento da covardia.

TERROR

O medo não é meramente reduzido pelo fato de ser aceito; também é transformado. Aquilo em que se transforma exprime-se melhor pela palavra terror. Ausente do melodrama, o terror é um modo característico do medo na grande tragédia. O terror é medo transfigurado.

"Le silence éternel de tous ces espaces infinis m'effrayent". [O eterno silêncio de todos esses espaços infinitos me aterrorizam.] As palavras de Pascal, reduzidas à prosa corrente, dizem: "Estou aterrorizado pelo silêncio e dimensão do universo". O fraseado, a dicção, o ritmo, são os indicativos do terror a que o medo ascendeu. Tal como Margaret Fuller, também Pascal aceita o universo.

Pascal (Lucien Goldmann tem razão) é o mais puro e o maior dos *pensadores* trágicos: uma concepção intelectual pô-lo em pânico intelectual. Contudo, não temos poesia trágica enquanto o elemento intelectual não for não diremos eliminado, mas, de fato, fundido com o elemento sensual. O poeta deve inserir o intelecto no sensual, como Deus fez quando criou cada um de nós. Há um belo exemplo de terror trágico poeticamente expresso na segunda parte do *Fausto* de Goethe. É o terror do próprio Fausto quando Mefistófeles lhe entregava a chave para o reino das Mães. Goethe imprime a esse trecho, para começar, um certo simbolismo clamorosamente sensual. A chave dilata-se quando Fausto se apodera dela, depois ilumina-se e despede centelhas. Mefistófeles recomenda a Fausto que a leve consigo para o inferno, onde uma trípode lhe mostrará as Mães. Para sair de novo, ele deve tocar na trípode com a chave.

Apesar de Goethe ser célebre pelo abstracionismo, Fausto não fala de terror no abstrato. O que acontece é que, quando as Mães são mencionadas pela primeira vez, ele treme. E treme de novo quando a chave cresce e despede centelhas. Tem medo de ouvir as mães mencionadas, e Mefistófeles sugere-lhe que desista da jornada. Fausto replica: Não, ele não fugirá do que é aterrorizador. Seja o que for que o mundo lhe faça pela experiência, prefere experimentar o horror:

Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil,
Das Schaudern ist der Menschheit bestes Theil:
Wie auch die Welt ihm das Gefühl vertheure,
Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure.

[Contudo, no torpor, não vejo a minha salvação;
Sentir o terror é a melhor parte de ser homem.
Embora o sentimento pague o tributo, pela lei do mundo,
Coisas estupendas são mais profundamente sentidas no terror.]

A velha edição Calvin Thomas em que muitos de nós estudamos o *Fausto* sugere muito apropriadamente que *Schaudern* exprime aqui Terror. "Sentir o terror é a melhor parte de ser homem." É uma afirmação deveras espantosa, tão diferente daquela que os pais nos ensinam, ou os mestres, ou mesmo os sacerdotes, mas na Alemanha é ainda mais absurda. "Tremer é a melhor parte de ser homem". A palavra *Schaudern* já ocorreu duas vezes na mesma cena. Fausto tremeu ao ouvir as mães mencionadas e, desafiado por Mefistófeles, diz-lhe agora que *tremer é ser homem*. Dessa maneira, o terror torna-se concreto, fisiológico.

"Das Schaudern ist der Menschheit bestes Theil." O verso diz-nos algo que é essencial para a tragédia. Embora fique muito aquém da renovação ou da expiação, define uma atitude com dois lados opostos: o próprio tremer, o tremor, o frenesi, o pânico, a confusão, e, por outro lado, a aceitação de tudo isso, o sentimento de que devemos demonstrar estar à sua altura, de que não devemos esperar fugir-lhes, de que a melhor esperança de cada um de nós é a falta de tal esperança.

COMPAIXÃO

É tudo o que temos a dizer quanto ao medo. E sobre a compaixão? Embora o próprio ARISTÓTELES pretenda falar de maneira muito neutra, a compaixão difere do medo por ser não só uma reação, mas uma reação pela qual somos respeitados, uma reação virtuosa. Da virtude flui um vício. Porque sentimos que a nossa compaixão é virtuosa, começamos a praticá-la com deleite. Então, começamos a procurar objetos potenciais para a nossa compaixão. Esses objetos passam a ser as nossas vítimas.

Assim é que a compaixão tem uma crônica curiosa na história da civilização. De modo geral, não perdeu a sua reputação de coisa boa. Contudo, é suspeita. E não poucos pensadores a denunciaram. As denúncias, em geral, acentuam que a maioria da compaixão é lamúria, pena de nós próprios. WILLIAM BLAKE acrescenta que é debilitante: "A compaixão divide a alma e desumaniza o homem". BLAKE também apreendeu o aspecto "marxista" — a compaixão vitima. "A Compaixão já não existiria/ Se não fizéssemos os pobres."

No que diz respeito à dramaturgia, não se pode exigir que a compaixão seja radicalmente excluída. ARISTÓTELES tinha razão em conferir-lhe um lugar legítimo. Contudo, a compaixão é inaceitável quando se mantém por demasiado tempo. Uma pessoa só pode suportar uma certa dose; as pessoas sentimentais

são as que suportam doses maiores. Necessitam de mais educação. As lágrimas, como observou OVÍDIO, são voluptuosas, e o drama não comporta uma voluptuosidade excessiva. As pessoas têm de parar de chorar para que a representação da peça continue.

A compaixão é necessária no melodrama, e mantém-se dentro de certos limites se for adequadamente compensada por emoções mais "varonis". Na tragédia grega, há menos compaixão do que a famosa frase de ARISTÓTELES poderia sugerir. Quão pouca compaixão é dedicada às vítimas em *Agamenon!* De que maneira maravilhosa ÉSQUILO consegue apresentar o que, em si, constitui a mais deplorável das situações — a de Prometeu — e, depois, lhe prodigaliza tão pouca compaixão! Mesmo em *Édipo Rei*, o medo, o terror, o sentido de fatalidade, é muito mais forte do que a compaixão que sentimos por um homem que arranca os próprios olhos!

SHAKESPEARE escreveu após séculos de cristianismo, e há muito mais compaixão em suas obras do que nas dos gregos. Apesar disso, não se observa uma grande soma de simples e suave *pathos*. Pelo contrário, deparamos com outro fenômeno, uma espécie superior de compaixão, a qual não é acessível às acusações dos psicólogos. E, para sermos justos, ao analisarmos tais acusações, apuramos que certos psicólogos distinguem duas espécies de compaixão, uma boa e outra má, uma que é genuinamente generosa e outra que é abertamente ou secretamente voluptuária e comodista. LUDWIG JEKELS escreveu um importante ensaio em que procurou estabelecer ambos os tipos, a partir de pormenores clínicos exatos. No idioma inglês, compaixão é a palavra para o tipo superior de pena ou condolência. Há um exemplo supremo de compaixão no *Rei Lear*.

Do not laught at me;
For as I am a man, I think this lady
To be my child, Cordelia.
And so I am, I am.

Be your tears wet? Yes, faith. I pray weep not;
If you have poison for me I will drink it.
I know you do not love me; for your sisters

Have, as I do remember, done me wrong:
You have some cause, they have not.
No cause, no cause.

[L.: — Não riais de mim! Pois tão certo quanto eu ser homem.
Creio que esta dama é Cordélia, minha filha.
C.: — E na verdade sou, meu senhor, sou vossa filha.
L.: — Tendes de lágrimas úmidos os olhos? Realmente.
Rogo-vos que não choreis.
Se tiverdes veneno para dar-me, hei de bebê-lo.
Sei que não me tendes amor; vossas irmãs,
Tanto quanto me lembro, foram más comigo:
Mas tendes um motivo e elas não.
C.: — Não, nenhum motivo... nenhum motivo.]

Os versos de Lear estão repletos de pena; são os de Cordélia que revelam sua compaixão e, através dela, a de Shakespeare.

De Shakespeare a Kleist

A compaixão transcende a pena como, de algum modo, o terror transcende o medo e, tal como o terror, parece que só a tragédia pode gerá-la, ao passo que a pena e o medo são suficientes para o melodrama. Em todas as tragédias shakespearianas, o medo eleva-se a terror e a pena a compaixão. Dificilmente se poderia dizer o mesmo da obra de qualquer dos contemporâneos ingleses de Shakespeare. Marlowe é ocasionalmente aterrador, freqüentemente assustador, raramente penalizado e, talvez, jamais compassivo.

Racine ocupa no teatro trágico francês um lugar de proeminência comparável ao de Shakespeare no inglês. Embora sua piedade seja muito mais citada, devemos sublinhar que quase sempre se eleva a uma compaixão shakespeariana. Nenhuma figura, em toda a tragédia, é exposta com mais compaixão do que a sua Andrômaca, e o "escândalo" da sua *Fedra* reside no fato de se se sentir compaixão por uma vilã.

Corneille é um enorme dramaturgo, mas sem a riqueza trágica de Racine, por causa da sua falta de compaixão. É certo que também evita o sentimentalismo da mera piedade, da condolência.

No final do século XVIII, os alemães esforçaram-se por criar uma tragédia que fosse neo-shakespeariana ou neo-helênica, ou ambas as coisas. A *Maria Stuart*, de Schiller, mostra as limitações do padrão trágico de destruição e renovação quando a destruição não é suficientemente profunda, e autêntica, e ignominiosa. Cabe aqui uma advertência a todos os que desejam definir a tragédia como nobilitante: é fácil conseguir que uma história seja nobilitante e austera, sem lograr fazê-la trágica. *Maria Stuart* é uma boa peça, mas não encontramos nela uma experiência de caos. Que a Rainha Maria foi maldosa antes da peça começar, é-nos contado. Certamente não vemos essa maldade depois que o pano sobe. Onde está a profunda raiz do grito de Schiller? Eis uma pergunta que não se pode formular... porque Schiller não gritou. Que Maria Stuart devia ir para o céu está teologicamente correto; mas, dramaturgicamente falando, uma pessoa não deve escapar tão impunemente e com tanta facilidade às conseqüências de matar.

No pólo oposto de Schiller está o seu contemporâneo mais jovem, Kleist. Aqui temos um poeta que não encontra dificuldade em chegar aos "distúrbios nas fontes de *pathos*". Aqui temos um homem que estava não só amedrontado, mas positivamente aterrorizado. Ninguém melhor do que êle transmite uma sensação da vertigem. O seu problema é convencer o público de que não é louco. Com efeito, o perigo é que digamos: "Sim, mas isso é apenas um relato sobre uma experiência muito anormal. Aqui temos um psicótico a quem aconteceu ser escritor." Por muito grande que tenha sido a tentação, Kleist conseguiu evitar a autocomiseração, mas também há pouca ou nenhuma compaixão em sua obra. Deseja Aristóteles que compreendamos deverem a pena e o medo estar presentes em proporções iguais? A desproporção em Kleist é rebarbativamente enorme: tanto medo, ou mesmo terror, tão pouca compaixão, ou mesmo pena.

Ira

Mas do ponto de vista do presente capítulo, Kleist parece o último dos antigos. O teatro moderno que principiou nas gerações seguintes à sua morte consistia preponderantemente numa dramaturgia de lamúrias, apenas. O protagonista "digno de pena" ou "homenzinho" sucedeu ao herói trágico. A raridade da compaixão, medo e terror é agudamente sentida por todos os que conhecem os mestres da dramaturgia.

Os dramaturgos sociais tentaram um arranjo improvisado de pena e ira. Poderiam a pena e a ira ser para o drama social o que a pena e o medo tinham sido para a tragédia? A fórmula não se mostrou muito fértil, embora se aplique à maioria das peças americanas mais sérias. O autor mostra-se indignado e aponta-nos a sorte miseranda da classe trabalhadora ou das minorias perseguidas. (O mesmo sucede com a dramaturgia britânica. *Look Back in Anger* — *Recordar em Fúria* — também poderia intitular-se *Look Back in Self-Pity* — *Recordar em Lamúria.*) Nesse drama moderno, não é somente a pena, a comiseração, que se denuncia e perde todo o interesse. A ira também não consegue fazer o que se esperava dela. A cólera nega-se a bramir e, no melhor dos casos, produz réplicas mordazes.

Tal como a compaixão, a ira também sofre de naturais obstáculos. Na arte, só é viável em certos contextos. O Antigo Testamento pode apresentar irados homens de Deus que vituperam em opulenta poesia. Não bramem sua ira, contudo, em grandioso teatro. Mesmo quando não seja farisaico, o homem irado é obstinado, visto que para ele "o outro lado não tem defesa possível". Um dramaturgo pode ser tudo menos obstinado. Seu espírito tem duas faces ou mais. Não teria necessidade de suas muitas vozes se, como um profeta irado ou um satirista à Juvenal, sentisse prazer em escutar sua própria e única voz. Sua ira tem de fragmentar-se e distribuir-se entre diversas personagens. E, caracteristicamente, chega até nós coada pelo filtro da comédia e farsa. Se o "teatro social" é mais uniformemente colérico, também é menos uniformemente teatral. Grande parte dele poderia ser considerada comédia mal sucedida, comédia que não consegue despertar um sorriso. O teatro social de Ibsen torna-se verdadeiramente dramático ao deixar de ser, na acepção usual, social. A ira também não é a mola real das peças de Ibsen. É muito mais importante em Brecht, mas, em Brecht, o drama social redunda novamente em comédia.

Talvez a nossa conclusão devesse ser que, na dramaturgia, a ira necessita ser disciplinada pela vivacidade de espírito e pelo humor; a compaixão só a dilui e espalha.

A Dialética da Tragédia

Estive falando da tragédia em termos de um distúrbio e de uma transcendência desse distúrbio. O que é mais importante: a transcendência ou o distúrbio? A transcendência não pode ocorrer sem o distúrbio que transcende, ao passo que o distúrbio pode facilmente existir não-transcendido. Mas essa resposta não é suficiente. É preciso perguntar: qual é o impacto final da tragédia?

E. M. W. Tillyard sugeriu que existem, basicamente, três padrões de ação trágica. O primeiro é o de sofrimento e resignação; o segundo, de destruição e renovação; o terceiro, de sacrifício e expiação. Um exemplo de cada chegará para fixarmos os três padrões em mente. O *Prometeu* de Ésquilo é o exemplo clássico de sofrimento resignado. *Os Martírios de Sansão*, de Milton, é um exemplo clássico de destruição seguida de renovação. *Édipo Rei* de Sófocles é o mais célebre exemplo de sacrifício e expiação.

Os três padrões têm isto em comum: consistem numa dualidade, um pólo negativo e um positivo, sendo os elementos negativos sofrimento, destruição e sacrifício; sendo os elementos positivos resignação, renovação e expiação. O primeiro padrão — sofrimento e resignação — deve ser considerado o básico, uma vez que está incluído nos outros dois. Não há destruição ou sacrifício sem sofrimento. Não há renovação nem expiação sem resignação. Se procurarmos estabelecer qual é a exigência mínima para fazer uma tragédia, veremos que apresenta as características do primeiro padrão: sofrimento e resignação.

Ora, conquanto a renovação ou a expiação representem uma transcendência do sofrimento, a mera resignação não está nesse caso. Se há transcendência na Ação do *Prometeu* esquiliano, deverá ocorrer nas partes finais da trilogia, que se perderam. É de supor que os gregos, em suas trilogias — que, além disso, eram acompanhadas de uma peça cômica em forma satírica — visavam geralmente às transcendências morais e assim (com exceções, como EURÍPIDES) aceitavam a concepção de tragédia moralmente afirmativa, a qual parece ser atualmente a concepção preferida. Não obstante, foi a EURÍPIDES que ARISTÓTELES chamou *o mais trágico* dos dramaturgos, presumivelmente porque as suas histórias são as mais horríveis e não terminam em harmonia. O erro a evitar é o de basear-se uma explicação da tragédia numa só escola ou indivíduo. Isso significa apenas tocar os favoritos. *Há* tragédias que terminam em dissonância.

GONZÁLES DE SALAS, um erudito do século XVII, escreveu no seu comentário à *Poética*, de ARISTÓTELES:

> De acordo com o Filósofo, as duas partes principais da trama composta são a Reversão e o Reconhecimento, acrescentando ainda, noutro lugar, um terceiro componente, a saber, o Distúrbio ou Perturbação [*turbación*] do espírito do espectador.

Ignoro qual era o outro lugar, em ARISTÓTELES, a que SALAS se referia. A doutrina mais parece ser idéia própria, calculada para acomodar as tragédias do que poderíamos chamar o tipo negativo — aquelas tragédias em que o sofrimento, embora resignado, não é transcendido. Como a crítica moderna tem assinalado, a teoria podia ser aplicada a uma peça como *O Médico de Sua Honra*, de CALDERÓN, na qual, manifestamente, o assassinato da esposa perturba o espírito do espectador, em virtude do crime ser cometido em nome da honra. Neste caso, possivelmente, a vertigem trágica é tudo o que a tragédia calderoniana almeja produzir.

Embora esse exemplo seja discutível, é relativamente simples. A dialética de *Rei Lear* é muito mais intrincada. Como tese e antítese principais, poderíamos tomar estas duas proposições: "Tal como as moscas para os rapazes travessos, assim nós somos para os deuses, / Eles matam-nos para seu divertimento." E: "Os deuses são justos e de nossos agradáveis vícios / Fazem instrumentos para importunar-nos." A nossa primeira inclinação, como meninos de escola, é sermos de tal modo impressionados pela primeira proposição e tão desconcertados pelos horrores da história que concluímos: é esse, obviamente, o tema da peça. Tem sido freqüentemente citado como tal. Quando, porém, chegamos à universidade, somos defrontados por mestres que derrubam a nossa interpretação escolar a golpes de erudição, eficiência profissional e uma certa dose de júbilo. Completando o fundo do pensamento elisabetiano, preenchendo os claros e provando, além de qualquer dúvida, que a Inglaterra era um país cristão, e até protestante, concluíram que o que temos aqui é uma peça cristã, mesmo protestante, que justifica os rumos de Deus perante os homens.

Devemos ter cuidado em não mergulhar os autores tão completamente em suas épocas que acabemos por afogá-los. Ainda mais do que representante de outras pessoas, um grande poeta é sobretudo ele próprio. Não quero dizer com isso que SHAKESPEARE fosse um homem de opiniões heterodoxas e um temperamento militante. Creio que o *Rei Lear* pode ser lido como uma justificação dos deuses. Mas ainda que SHAKESPEARE voltasse à terra para endossar essa análise, há sempre uma atração da filosofia de uma peça pelo seu espírito, e há sempre uma atração das intenções de um autor por suas obras.

É muito provável que SHAKESPEARE considerasse estar dando uma resposta cristã ao problema do mal. Tentar dar qualquer outra resposta num teatro público — é esse o gênero de coisas que os historiadores se deliciam em apontar — teria sido um procedimento fantástico. A questão é esta: será que a peça, em contraste com o verso citado, suporta essa interpretação? Acho que a resposta deve ser encontrada não neste ou naquele verso, mas no enredo e nas personagens, bem como na inter-relação de inúmeros versos. A minha impressão é que SHAKESPEARE está profundamente perturbado por todos os sofrimentos e perversidades do mundo e que a peça está longe de consubstanciar uma fé tranqüila na tentativa cristã de explicá-los e justificá-los. Se não me engano, subentendida na oposição dos versos citados (uma oposição de concepções rivais) há outra oposição: a que se verifica entre ter e não ter opiniões. A validade da compreensão humana, cristã ou outra, é posta em dúvida. SHAKESPEARE viu tanto que vacila. Tudo o que ele realiza por meio de afirmação é "agarrar o terror pela mão" e recuperar-se suficientemente da vertigem a fim de poder escrever uma peça. É um caso de vertigem recordado com tranqüilidade.

Ter-me-ia sido mais fácil, pois ninguém discordaria de mim, ilustrar esse ponto com uma das peças de RACINE. Exceto que, se o fizesse, não ilustraria *o ponto*. RACINE escreveu tragédias em consciente rebelião perante a sua igreja. O fenômeno shakespeariano é mais complexo. Isto significa, creio eu, que a tragédia não pode ser contida dentro de qualquer filosofia: não é sequer existencialista — é existencial. O que a Restauração fez com SHAKESPEARE foi acomodá-lo a uma filosofia. O final feliz do *Rei Lear* faz sentido. Sentido é, *exatamente,* o que tem. A peça de SHAKESPEARE não faz sentido. Sentido é exatamente o que ela não faz: é uma imagem da vida absurda, incongruente, que vivemos, a morte absurda e incongruente que morremos.

Somente SAMUEL JOHNSON, com sua prodigiosa franqueza, nos deixa perceber a verdadeira razão que o século XVIII tinha em preferir um SHAKESPEARE adulterado. Com efeito, ele diz que SHAKESPEARE é excessivamente constrangedor, intragável. Depreende-se claramente dos comentários de JOHNSON que as teorias neoclássicas não são mais do que uma racionalização do medo de angústia que SHAKESPEARE suscita. *Rei Lear* é uma peça para suscitar angústia: perfura a armadura de nossas idéias, e das de SHAKESPEARE, e atinge com violência o coração. O "distúrbio" está "nas origens do *pathos*".

Devemos generalizar esse exemplo e afirmar que a grande tragédia apenas perturba e que a perturbação não é transcendida? Isso estaria mais próximo da verdade, em minha opinião, do que a noção dominante em nossos dias, segundo a qual a tragédia é diretamente "positiva" e "otimista". Contudo, mesmo no *Rei Lear*, mesmo no *Rei Lear* tal como o interpretei, há uma transcendência: a transcendência implícita no poder requerido para escrever a peça. É essa, creio eu, a única espécie de transcendência que o poeta trágico pode prometer e é, portanto, a espécie que pertence à nossa exigência mínima sobre os seus serviços.

A tragédia consubstancia uma experiência de caos, e o único cosmos que o poeta trágico pode *garantir* para compensá-lo é o cosmos da sua tragédia, com a sua integração de enredo, personagens, diálogo e idéia. PIERRE-AIMÉ TOUCHARD teve uma esplêndida e simples frase para o fenômeno da tragédia. Denomina-a uma "canção de desespero". Tal pensamento é um estranho paradoxo, porque o desespero não canta. Se um homem desesperado começa a cantar, já está transcendendo o seu desespero. Sua canção é a transcendência.

Se for útil ver a tragédia, por uma questão de mudança de perspectiva, como fenômeno psicológico em vez de filosófico, estético em vez de moral, teremos de acrescentar que a transcendência estética do sofrimento, da desordem e da falta de significado tem um valor moral. Significa coragem, a que se poderia chamar uma virtude trágica. E há um elemento de sabedoria na tragédia. Abdicar do universo como um enigma insolúvel, tentar até alijá-lo dos nossos ombros, por algum tempo, como um fardo insuportável — há nisso alguma sabedoria. E há mais ainda na aceitação do mistério. Finalmente, se pudermos compreender através da tragédia que não estamos equipados para aprender grande coisa a respeito de coisa nenhuma, por ela aprenderemos alguma coisa sobre os nossos eus desaparelhados.

As verdades da tragédia são verdades domésticas. Como SHELLEY disse no seu prefácio a *The Cenci*:

> A suprema finalidade moral visada nas mais elevadas espécies dramáticas é ensinar ao coração humano, através de suas simpatias e antipatias, o conhecimento de si próprio.

Não é preciso ficarmos excessivamente aterrorizados. Essa finalidade suprema está, no fim de contas, em continuidade com os propósitos infantis de teatro que tentei aqui definir. Aprendemos a existir pelas identificações da infância. Aprendemos a saber que existimos pelas simpatias e antipatias da idade adulta. O autoconhecimento situa-se no final da estrada que começa com a auto-identificação. As simpatias e antipatias de uma peça trágica definem o eu do dramaturgo e podem ajudar, portanto, à definição do eu de qualquer espectador que penetre nelas.

9

Comédia

"EU ESTAVA APENAS BRINCANDO!"

QUANDO UMA PESSOA nega veementemente alguma coisa que não foi afirmada, ficamos pensando por que ela se daria a tal trabalho, e concluímos que, expressamente, o que ela negou é verdade. Não é de surpreender que essa forma de "não-quer-dizer-sim" venha à baila, com freqüência, no divã psiquiátrico, em que todo o problema do paciente se resume em sua relutância em afirmar o que sabe ser assim. Mas neste como noutros aspectos, o homem deitado no divã está apenas debatendo-se com um caso possivelmente agudo de uma queixa certamente universal.

Ora, em vez de usar a palavra não, um paciente pode romper em gargalhadas. Se tivesse de traduzir também por palavras o que o riso disse em esgares e ruído, o paciente exclamaria: "O que você acaba de dizer é fantástico! Não pode estar falando sério! Não posso consentir que me veja dessa maneira! Faça favor de observar que não só não estou intimidado coisa nenhuma como ainda estou intimidando-o com as minhas gargalhadas, as quais, como você sabe pelas suas investigações psicológicas, significam vitória e desprezo!" Infelizmente, se esse paciente, como a grande maioria dos pacientes americanos, tem algumas leituras psicológicas de conta própria, saberá que as veementes manifestações de repúdio são interpretadas como confissões de culpa.

Esse riso, longe de estar confinado às situações clínicas, é comum em todas as relações sociais. Com efeito, deparamos aqui com uma das básicas funções do riso, em geral, e de toda a alegria, frivolidade, irreverência etc. publicamente exibidas. Ainda mais comum do que esse "Não está falando sério!" é "Mas eu estava apenas brincando!" E uma interessante variante da última ocorre quando um nosso interlocutor se recusa a ignorar o intuito sério e retorquimos: "Você não é capaz de aceitar uma brincadeira?", aceitando a derrota num tom ofendido e ansioso.

Vimos que se podem cometer agressões surpreendentemente rudes, apenas por esse motivo: "Mas não é sério" — *ma non è una cosa seria,* na frase de PIRANDELLO — o que a convenção burlesca acarreta em si. Mas, então, a farsa só é séria na medida em que a hostilidade é sentida e não na medida de uma convicção de que a hostilidade está justificada. A comédia comporta juízos tão sérios que, com exceção dos que manifestam seu repúdio, uma peça cômica convidaria à descrição como uma "poderosa acusação" ou uma "revelação chocante". Por outras palavras, isso significa o que já sugeri: que se uma comédia perder o seu tom frívolo se converte em drama social não-cômico.

A comédia recebe a maneira sóbria e alegre da farsa. O elemento oposto, o elemento subterrâneo e eruptivo, é que difere. Na farsa, o que está subjacente é pura agressão, que não tem justificação moral nem a solicita. A agressão é comum à farsa e à comédia, mas, enquanto na farsa é mera retaliação, na comédia está poderosamente amparada pela convicção de sua legitimidade. Na comédia, a fúria da farsa está apoiada na consciência.

A diferença ética acarreta tonalidades emocionais muito distintas. A farsa oferece um só e simples prazer: o prazer de esmurrar o nosso inimigo nos queixos sem recebermos a resposta. A desaprovação expressa na comédia oferece uma vasta gama de possibilidades emocionais, correspondendo aos diferentes temperamentos desaprovadores. Um homem pode desaprovar quase sem desaprovação, delicadamente, maliciosamente, ambiguamente, como CONGREVE; ou, como o contemporâneo de CONGREVE, JONATHAN SWIFT, pode desaprovar perniciosamente, causticamente, de maneira torturante e demolidora.

Muitos estudos do cômico abrangem os Congreves da arte, mas não os Swifts. É certo que Swift não é um autor teatral, e os comediógrafos quase sempre se inclinaram mais para o lado de Congreve do que de Swift. Isso talvez acontecesse, porém, pelo fato da maior parte deles ser medíocre. Quando encaramos a comédia em sua mais alta expressão reconhecida — em Maquiavel, ou Jonson, ou Shakespeare, ou Molière — surpreendemos a sombria corrente oculta em seu maior ímpeto e poderio. Não existe uma terminologia exata para lidar com esses fenômenos, de modo que escolherei as palavras de uso mais cotidiano para dizer que o que obtemos situa-se entre os pólos de *azedume* e *tristeza*. O azedume conhecemos através da sátira não-dramática, de Juvenal, de Swift. Entre os dramaturgos, Maquiavel e Jonson são amargos. Molière e Shakespeare têm azedume nos respectivos repertórios, mas as suas comédias não são predominantemente amargas; têm uma melancolia suave e, em certos momentos, irresistivelmente triste.

Ora, como eu disse no capítulo sobre a farsa, toda a alegria tem fontes amargas e doces. O que sucede é que na farsa nunca se consente que a amargura venha à superfície. A água que bebemos numa farsa é como se tivesse apenas um ligeiro travo de amargura, sugerindo que há mais por baixo, sim, mas sem destruir o sabor doce. A violência de W. C. Fields, Harpo Marx e Charlie Chaplin está presente, mas somos impedidos, por meios muito claros, de "levá-la a sério" e de associá-la à violência de Al Capone ou Hitler. Também na farsa não é possível estarmos sempre dispostos a sentir pena das vítimas. Estamos passando um belo tempo a fazer de carrascos Tanto em relação ao agressor como ao agredido, a farsa é tão despida de emoção como de reflexão. Precisamente aquela atitude antiemocional que Bergson atribui ao cômico, em geral, pertence, em minha opinião, à farsa, em particular. A farsa, não a comédia, é "insensível". Inversamente, o azedume e a tristeza que tão facilmente sobem à superfície na comédia constituem a nossa primeira, melhor prova de que na comédia o sentimento não só está presente, mas é abundante.

A farsa permite-nos uma fuga da existência, uma libertação das pressões do dia-a-dia, um regresso à irresponsabilidade da infância. O sentido cômico, em contraste com o impulso burlesco, tenta ocupar-se da existência, das pressões cotidianas,

das responsabilidades adultas. O seu caráter duplo (em múltiplos aspectos) pressupõe no artista cômico um equipamento duplo: por uma parte, uma "sede de vida", um "apetite evolucionário", uma avidez e um entusiasmo de ser, pura e simplesmente; por outra parte, uma aguda e dolorosa consciência dos obstáculos no caminho, as resistências e as recalcitrâncias, as provações pelo fogo e pela água, os dragões, florestas e cavernas que nos ameaçam, e os matagais e pântanos em que nos perdemos e afundamos.

A comédia tem isso de comum com a farsa: no fim, decide olhar para o outro lado. Mas há uma diferença. A comédia viu; tomou nota; e não esqueceu. Na farsa, tudo acontece dêste lado do desespero, estouvadamente, atrevidamente, imaturamente. A comédia tem lugar do outro lado do desespero. É um gênero adulto. Aquilo a que Joseph Conrad chamou a zona de penumbra foi atravessado.

Na farsa, revidamos ao nosso opressor e, ao fazê-lo, aproximamo-nos das fontes primitivas e infantis de prazer. Nenhum prazer pode ser mais puro e inequívoco do que esses longos sorvos da fonte primordial. A nossa experiência da comédia, pelo fato de ser mais sutil, também é mais complexa. Para descrevê-la e apreciá-la, usamos forçosamente, para fins de comparação, não a farsa, mas a tragédia.

"Não Levemos as Coisas Para Esse Lado!"

"A tragédia", disse Sir Philip Sidney, "abriu as feridas mais fundas e pôs a descoberto as úlceras que estão recobertas de tecido." A metáfora comunica a idéia de relação direta entre a tragédia e a dor. Ora, a noção do homem comum, de que a comédia não tem semelhante relação direta com a dor, está certa. O homem comum só erra quando supõe que a comédia nada tem a ver, em absoluto, com a dor.

A outra implicação de "Eu estava só brincando!" é: "Não levemos as coisas para esse lado: isso é uma comédia!" Tal implicação pode ser localizada no tom cômico como tal. Byron expressa esse ponto perfeitamente quando diz: "E se eu rio de qualquer coisa mortal, é talvez porque não possa chorar". "Não levemos as coisas para esse lado" significa: "Não suportaremos ver as coisas por esse lado". Temos aqui, portanto, um pessimismo que é mais sombrio do que a tragédia, visto que a tragédia pressupõe podermos penetrar em todas as coisas.

Penetrando em tudo — mergulhando em todos os negros abismos — a tragédia leva-nos ao ponto de vertigem. Reconhecidamente, a comédia não o faz. A insinuação de dor existe, mas, nesta arte, as aparências devem ser mantidas, a trama não deve perder sua leveza. Ou não deve por muito tempo perdê-la.

Na grande comédia, a convenção de alegria corre perigo, de tempos em tempos. Alguns críticos ficam muito nervosos a esse respeito e começam a perguntar a si mesmos se ainda se trata de comédia ou não. A *Così fan tutte*, de Mozart, por exemplo. Que uma das damas se apaixone seriamente e cante com autêntica paixão, provocou incredulidade e espanto. Não foi uma violação da convenção cômica? Eu perguntaria antes: não foi uma das coisas que colocou *Così fan tutte* muito acima das inumeráveis obras em que a convenção não é violada? No fim de contas, qualquer um pode impedir-se de violar a convenção.

Um exemplo no teatro inglês — um gênero diferente de exemplo — é a cena de Célia em *Volpone*. Ver Volpone burlando os tratantes, ver um tratante burlando outros da sua laia, está dentro dos limites usuais da comédia. Vê-lo seduzir uma esposa verdadeiramente virtuosa, com a ajuda de um marido tonto, já é outra coisa. Os respeitadores da estabilidade das convenções, morais e estéticas, podem desaprovar, mas em minha opinião são precisamente esses retoques que fazem de Jonson um grande escritor de comédias. É até possível que o próprio Jonson, orgulhando-se da correção da teoria, se tivesse retraído sob as críticas "convencionais". O gênio cômico de Jonson não está, de maneira alguma, contido em suas teorias. Há uma tensão nas peças entre as idéias conscientes e sempre apropriadamente corretas do autor e o seu profundo sentido de caos. Semelhante tensão é muito mais produtiva do que as idéias ou o sentido de caos, isoladamente considerados. A comédia eleva-se, através dessas tensões, a um plano de dignidade e grandeza.

Depois de Mozart e de Ben Jonson, permitam-me citar Molière. Ele possui sua própria forma de "não levar as coisas para esse lado". É a seguinte: "É melhor acabar depressa esta comédia, ou acabará por não ser comédia". No final de *Le Bourgeois Gentilhomme*, Jourdain já não é meramente excêntrico ou obstinado: é demente. O fim da peça evita-nos a tempo as conseqüências desagradáveis. O final de *Tartuffe* só difere muito ligeiramente. Seus alicerces são os seguintes: "Esta comédia terá uma conclusão trágica se o rei não intervier imediatamente". Os historiadores gostam de nos lembrar que Molière foi um bom e fiel monarquista. Mas foi ainda um melhor homem de teatro. Os finais felizes são sempre irônicos (como tudo o que é feliz na comédia) e Molière tornou a ironia pungente. Mais um passo e estamos em *The Beggar's Opera* (*A Ópera dos Mendigos*), onde o final feliz é francamente trocista. Há um perigo para a comédia em tais zombarias ostensivas. Os defensores obstinados da rigorosa adesão às convenções têm esse ponto a seu favor: quando a convenção da comédia é desafiada para além de um certo limite, a comédia dará lugar a alguma outra coisa. Eu acrescentaria apenas que isso não constitui necessariamente um infortúnio, e no próximo capítulo tentarei mostrar como *The Beggar's Opera* deu um passo memorável da comédia para outro gênero igualmente válido: a tragicomédia.

Tragédia e Comédia: Algumas Generalizações

Convencionalmente, consideramos a comédia uma alegre e frívola forma de arte; e qualquer elemento contrastante é tido em conta de secundário, um meio-tom, uma interrupção, uma exceção. Proponho, pelo contrário, considerar a miséria como base da comédia e a alegria como uma transcendência constante. Vista dessa maneira, a comédia, tal como a tragédia, é um modo de tentar fazer frente ao desespero, ao sofrimento mental, à culpa e à angústia. Mas de maneira diferente. A injunção trágica, nas palavras de Stein em *Lord Jim* é esta: "no elemento destrutivo, mergulhe!" É também: Caminhe, como Rilke, com a morte dentro de si! Leve o terror pela mão! Em termos mais prosaicos: aceite os obstáculos que a vida coloca à sua frente e defronte-os! Ora, é evidente que a atitude cômica é comparativamente oportunista. Sua estratégia resume-se em ludibriar e fugir ao inimigo, em vez de o enfrentar. Inevitavelmente, os moralistas dirão que onde a tragédia é heróica e sublime, a comédia é covarde e frívola — como Falstaff, o seu porta-estandarte. Servindo mais à sobrevivência que à moral e tradicionalmente hostil aos moralistas profissionais, obterá melhores notas em Biologia que em Religião. Mas como as mercadorias que apregoa são, definitivamente, prazeres, embora à comédia possam faltar paladinos nunca lhe faltarão clientes.

Os prazeres que vende são, em primeiro lugar, os da farsa, pois as formas superiores incluem as inferiores. Mas, assim como as satisfações da tragédia transcendem as do melodrama, também as da comédia transcendem as da farsa. Descrevi, no capítulo anterior, como na tragédia o medo se converte em terror. E o terror, seja qual for o seu conteúdo intelectual, se porventura o tiver, é um sentimento afirmativo, um sentimento inspirado e numinoso, nas fronteiras do êxtase. A intensidade e beleza do terror estão na razão direta da quantidade de horror superado. Ora, passa-se quase a mesma coisa com aquele prazer superior da comédia a que chamamos júbilo ou alegria. Podemos recebê-lo apenas de um autor em quem sentimos o oposto da alegria. O ponto de partida do comediógrafo é a miséria; a alegria no seu final é uma transcendência soberba e emocionante. Dada a miséria da condição humana, em geral, que poderia ser melhor acolhido?

A tragédia é um longo lamento. Não restringido ou elegíaco, mas plangente e desgarrado, a plenos pulmões, contando toda a pena da vida e todo o terror. O poeta cômico não conta seus sentimentos de maneira direta, mas encobre-os, contradi-los com travessuras ou coisas graciosas. Não são os sentimentos que, necessariamente, diferem dos da tragédia, mas, outrossim, a maneira como são encobertos. A comédia é indireta, irônica. Diz "divertido" quando significa "desventurado". E quando deixa que a miséria se mostre, está em condições de transcendê-la em alegria.

Muitas coisas foram ditas a respeito do final de *Le Misanthrope,* mas nenhuma das que ouvi sugeriu alguma vez que Alceste se suicidará. Seria uma personagem mais coerente se o fizesse, mas só as personagens trágicas são coerentes dessa maneira. Diz a Antígona de JEAN ANOUILH: "Somos pessoas que fazemos perguntas até o último instante". É justamente isso o que o Édipo de SÓFOCLES faz, apesar das advertências de Jocasta. Na tragédia, mas de maneira nenhuma na comédia, o instinto de conservação é dominado.

No âmago de qualquer boa tragédia está uma profunda perturbação do equilíbrio humano. Este é transcendido, pelo menos esteticamente, no próprio poema trágico; e essa transcendência estética revela uma espécie de coragem. Não é tão claro que cada comédia reflita uma determinada experiência desse gênero. É impossível dizê-lo, pois mesmo que essa experiência existisse, a comédia ocultá-la-ia da nossa vista. O que se pode afirmar é que o autor cômico conhece todas essas coisas até os ossos.

O poeta trágico escreve a partir de um sentido de crise. Nunca será difícil acreditar, a respeito de qualquer tragédia, que ela brotou de uma crise particular na vida do seu autor. O poeta cômico é menos capaz de escrever inspirado por uma crise particular do que pela constante dor de miséria que, na vida humana, é ainda mais comum do que uma crise, portanto, um problema mais insistente. Quando nos levantarmos amanhã de manhã, poderemos perfeitamente passar sem a nossa consciência trágica durante uma hora ou duas, mas necessitaremos desesperadamente do nosso sentido do cômico.

A tragédia diz, como no Livro das Orações Comuns: "No seio da vida, estamos na morte". O paradoxo desse sentimento reside no fato de que, à medida que afunda, o sentido de vida, de existir, é renovado. E o homem que verdadeiramente sente que "a prontidão é tudo" atinge uma rara serenidade, não só ao morrer, mas no viver. A comédia diz: "No seio da morte, estamos na vida". Sejam quais forem as probabilidades de acidente numa viagem aérea, continuamos a planejar o dia de amanhã. Não é muito freqüente encontrarmo-nos no estado do espírito do herói trágico antes do seu fim iminente, quando alcançou uma completa tranqüilidade volitiva. "A prontidão é tudo" constitui um nobre sentimento, mas o seu exato inverso também tem validade humana.

> Aqueci ambas as mãos na fogueira da vida,

(assim William Phelps parodiou Landor):

> Escurece e não estou pronto para partir.

O desejo de viver não é meramente amor à vida. É também avidez, cobiça. A comédia ocupa-se desse desejo inquieto de possuir o mundo material. Daí o seu interesse em glutões, que absorvem parte deste mundo, e em avarentos, que amealham outra parte. É de *devorar* e *agarrar*, a natureza humana deu um salto rápido para *apoderar-se, arrebatar, deitar a mão*. Em quantos enredos cômicos há roubo ou a intenção de roubar! Se os homens não desejassem violar o décimo mandamento, os enredos cômicos, como sabemos, nunca teriam chegado a existir.

Pag
7246

É possível que na minha análise da "Morte na Vida Cotidiana" eu tenha dado da tragédia uma imagem demasiado benigna. Seria agora o momento de acrescentar que, muitas vezes, o tema da tragédia não é morrer, mas matar. As histórias trágicas, de *Agamenon* a *Macbeth*, e de *A Duquesa de Malfi* a *Penthesilea*, consubstanciam o impulso de matar. As pessoas que exprimem surpresa pelas pilhas de cadáveres nos palcos trágicos estão pedindo à tragédia que reflita as suas ações, e não cometeram assassínios; mas a tragédia reflete suas almas e, em suas almas, essas pessoas cometeram assassínios. A Psicologia moderna, com o seu estudo intensivo da vida cotidiana, da imaginação cotidiana, não teve dificuldade em demonstrar a ubiqüidade dos desejos assassinos. Um ser humano, de fato, precisa de muito pouca provocação para desejar a morte do seu próximo. O engraçado no dito de uso coloquial *"Drop dead!"** é que a frase significa exatamente aquilo que se diz. Também se considera que as crianças de três anos de idade estão gracejando quando dizem a um dos pais que desejavam que ele ou ela morresse. Quem vê a piada são os pais, havendo nisso uma certa dose de humor negro.

A comédia é com muita freqüência a respeito de roubo, exatamente como a tragédia é muitas vezes sobre assassínio. Assim como os poetas trágicos apresentam poucas cenas de agonia ou morte, mas muitas (no palco ou fora dele) de matança, de assassínio, também a comédia tem menos cenas de posse que de expropriação (ou o plano de expropriar). Existe uma razão técnica em ambos os casos: é da natureza da arte dramática mostrar não estados de ser, mas o que as pessoas fazem às pessoas. A morte é um estado, a posse é um estado, assassínio e roubo são o que as pessoas fazem às pessoas. Mas há uma razão não-técnica para a razão técnica — como sempre acontece na arte. O teatro, a arte dos extremos, procura o ato fundamental que corresponde ao fato fundamental. No mundo trágico, se a morte é o fato fundamental, infligir a morte é o ato fundamental. No mundo cômico, se a posse é o fato fundamental, desapossar é o ato fundamental. As forças motrizes são, respectivamente, o ódio e a cobiça.

Roubar é falsificar, pois é como se fosse forjado um título falso de propriedade. A cobiça que observamos na comédia é um produto do espírito de falsidade e embuste. O Evangelho de S. João fala de Satã como "o pai das mentiras" e "um assassino desde o princípio", e isto significa que a travessura, a malfeitoria, tanto na comédia como na tragédia, é o próprio Diabo e, inversamente, que Satã tem um grande estilo tradicional para comunicar cada um de seus dois passatempos favoritos. "E dessas duas manifestações diabólicas", acrescentou um recente comentarista teológico, "é defensável que a falsidade seja a mais essencialmente satânica." É defensável, como vimos, que a comédia constitui uma arte mais sombria do que a tragédia.

A outra face da cobiça na comédia é a tenacidade, pela qual o homem sobrevive. É difícil sobreviver. O herói trágico, em última análise, pode chegar à prontidão e à maturação propícia que são tudo. O resto da humanidade, do primeiro ao último de nós, agarra-se à existência e, em nossos leitos de morte, só lamentaremos, como aconteceu com FONTENELLE em 1757, ser tão "difícil ser". *"Je sens une difficulté d'être"*, disse ele, "Sinto a dificuldade de ser". É uma dificuldade, como a própria morte, que impregna a vida toda.

> Em última análise [como disse JEAN COCTEAU], podemos resolver tudo menos a dificuldade de ser; não é possível cuidar da dificuldade de ser.

Em última análise, não se pode. A comédia sabe disso e reconhece-o na tristeza ou cinismo. E, no entanto, não vivemos apenas na última análise, mas em seqüência, na primeira, se-

---

* A expressão *Drop dead!*, literalmente *Caia morto!*, traduz-se correntemente por "Suma daqui" ou "Desapareça da vista". Contudo, no presente contexto, o coloquialismo que melhor corresponde, no nosso idioma, à citada expressão inglesa, será "Que diabos o levem" e suas inúmeras variações. (*N. do T.*)

gunda e terceira análises. Embora na última análise nenhum sacerdote e nenhum médico possam impedir-nos de morrer, poderá ser um consolo ter ambos à nossa cabeceira, até estarmos finalmente mortos. O sentido cômico procura enfrentar a inevitável dificuldade diária, horária, de ser. Pois se a vida cotidiana tem uma corrente oculta ou uma contracorrente de tragédia, a principal corrente é material para comédia.

Entretanto, se a comédia principia na cozinha ou na alcova, pode progredir sob as estrelas. Pode atingir grandeza. Se isso não é geralmente admitido, o fato deve-se apenas a que qualquer comédia que possua grandeza é imediatamente rotulada como Não é Comédia. (Alguém deveria dar-se ao trabalho de organizar uma antologia das diversas grandes obras que foram classificadas Não é Comédia, Não é Tragédia e Não é Teatro. Seria um dos Cem Grandes Livros.) Uma comédia que alcança grandeza diz-se também estar no rumo da tragédia. É quase impossível reconhecer qualquer plausibilidade nessa asserção. Se qualquer dessas comédias fosse subintitulada Uma Tragédia, dir-se-ia estar no rumo da Comédia.

O *Don Juan* de MOLIÈRE é um exemplo. Há algo de maravilhosamente sublime e misterioso que envolve essa obra. Ver-nos-íamos em apuros para indicar qualquer tragédia com uma atmosfera desse tipo. O pesado mundo da tragédia é criado de maneira direta: com solenes palavras a que, no palco, se junta uma solene interpretação. O mundo do *Don Juan* de MOLIÈRE é criado pela tradicional dialética de farsa e comédia, isto é, indiretamente, sua importância apenas sugerida e o que realmente é dito e representado mantém-se num plano de frivolidade estudada.

Pensar no *Don Juan* de MOLIÈRE é pensar no *Don Giovanni* de MOZART. MOZART também usou a dialética cômica: correspondia exatamente à sua própria mentalidade, como correspondera à de MOLIÈRE. MOZART cedo se incorporou à tradição do grande teatro cômico: completara a encenação de uma peça de GOLDONI aos doze anos de idade. *La finta semplice* é uma farsa musical. A sua evolução, a partir dessa obra até *Così fan tutte* e *Don Giovanni*, não é um progresso no sentido da tragédia. É um progresso da farsa para a comédia. O que se desenvolveu foi a sua capacidade de sugerir a imensidade do que fica subentendido. Mas a superfície cômica é resoluta e cintilantemente mantida. Considerar o *Don Giovanni* uma obra trágica não faz qualquer sentido. De maneira alguma somos encorajados a identificarmo-nos com a culpa de Don Juan. Tão distante essa atitude se encontra de MOZART que ele pode mostrar a morte do protagonista (tal como JONSON nos mostra o castigo de Volpone) sem granjear simpatias para Don Juan. A obra só é considerada trágica por aqueles que recusam considerar a possibilidade de que tal imensidade e terror possam caber no âmbito da comédia.

Embora existam tantas diferenças entre a tragédia e a comédia, não constitui novidade alguma desde PLATÃO que as duas têm alguma coisa em comum. Os eruditos não estão de acôrdo sobre a maneira como interpretar o trecho de *O Banquete* em que esse ponto é salientado, mas, pensando por nós próprios e com um patrimônio de obras dramáticas sobre que nos basearmos que PLATÃO não conhecia, podemos hoje perceber que os dois gêneros se mantêm juntos em múltiplos aspectos. Por exemplo, situam-se em contraste com uma arte como a música, que se vangloria da expressão direta de sentimentos afirmativos, como o sentimento de triunfo. A tragédia e a comédia são artes negativas na medida em que, caracteristicamente, chegam a declarações positivas por inferência de situações negativas. "Nas histórias como esta", diz o Jardineiro na *Electra* de GIRAUDOUX, "as pessoas não cessarão de matar-se e morder-se uma às outras para nos dizerem que a finalidade da vida é o amor".

Por surpreendente que possa ser, o ego é tão castigado na comédia quanto na tragédia, nem que se trate apenas das pretensões dos travessos e dos tontos serem eliminadas e não a temeridade de um herói. A tragédia e a comédia demonstram, com enredos e personagens que fornecem provas horrivelmente concludentes, que a vida é indigna de ser vivida; e, não obstante, transmitem finalmente um sentido tal da majestade dos nossos sofrimentos ou da mordacidade de nossas loucuras que, vejam e contemplem!, parece ter valido a pena fazer parte da aventura. A tragédia e a comédia são a respeito da fragilidade humana, mas ambas, no final, atestam a força humana. Na tragédia, apraz-nos estarmos identificados com um herói, seja qual for seu defeito ou seu destino. Na comédia, ainda que não possamos identificar-nos com ninguém no palco, temos apesar de tudo um herói com quem nos identificarmos: o autor. Orgulhamo-nos de que nos sejam cedidas as lentes através das quais Jonson ou Molière viram o mundo.

Tal como a tragédia, a comédia pode conseguir uma transcendência sobre as atribulações humanas, uma transcendência estética (da arte sôbre a vida) e uma emoção transcendente (terror na tragédia, alegria na comédia). Tanto a tragédia como a comédia equivalem a uma afirmação feita irracionalmente — isto é, um desafio aos fatos estabelecidos — como uma afirmação religiosa. Contudo, ao invés da igreja, o teatro não reivindica uma categoria metafísica para tais afirmações.

Finalmente, a tragédia e a comédia têm o mesmo intuito heurístico: o conhecimento de si mesmo. O que a tragédia realiza neste domínio por sua representação incrivelmente direta de simpatias e antipatias, a comédia consegue-o indiretamente, pela dualidade e a ironia. Como Northrop Frye diz, a comédia "tem como finalidade não condenar o mal, mas ridicularizar uma falta de conhecimento de si mesmo". Condenar o mal seria direto, singular, não-irônico e, portanto, não-cômico. Passar a vida condenando o mal tem sido com demasiada freqüência uma carência de conhecimento de si mesmo e da capacidade de o perceber. Os condenadores clássicos do mal são os fariseus. E os fariseus, então como agora, são incapazes de fazer uso da comédia; somente podem ser por ela usados.

Molière, diz Fernandez, "ensina-nos a arte indizivelmente difícil de vermo-nos a despeito de nós próprios". Estamos equivocados sobre as nossas próprias identidades: a comédia faz da identidade errada um tema clássico. E se "estar equivocado a respeito" é um fenômeno passivo, possui uma contraparte ativa. Estamos não só errados em nós próprios, mas somos a causa de que sejam erros noutros homens. Ludibriando-nos a nós próprios, ludibriamos os nossos semelhantes. Ora, a arte de comédia é uma demolidora de imposturas e ludíbrios, uma emancipação do erro, um desmascarar, uma arte, se quiserem, de desenlace ou "desfecho". Mas um nó não pode ser desatado sem que primeiro tenha sido atado. Um desenlace só acontece no fim: durante a maior parte da peça fomos ludibriados, de fato. Assim, por um paradoxo verdadeiramente cômico, o autor dramático que expõe em público os nossos ardis fá-lo superando-nos no recurso a ardis. A tal respeito, ele é o seu principal travesso, e fez de nós, seu público, o seu principal tolo. A varinha mágica desse príncipe dos travessos é. . . a arte da comédia.

Como Gostais

Espero que as precedentes generalizações sejam claras, mas, se o forem, devem também ser demasiado simplistas, definitivas e esquemáticas para que correspondam a todos os fatos. As categorias, como Bernard Berenson disse, são apenas um compromisso com o caos. E, ao usá-las, é recomendável renovar o contato com o caos e indagar que prejuízo um certo compromisso acarretou.

A história das artes está cheia de discrepâncias entre teoria e prática, nomenclatura e fato. Por exemplo, a palavra comédia é geralmente empregada — e não só pelo amador — numa acepção demasiado estreita para abranger todas as comédias. No seu ensaio sobre o riso, a proeza de Henri Bergson é de um nível capaz de manter qualquer leitor inteligente seduzido, mas, quando se põe o livro de lado, percebemos que essa fascinante peça de teoria não deixa lugar, na literatura cômica, para Shakespeare.

E isso não é devido a qualquer limitação peculiar do grande filósofo francês. É devido ao fato de que a maneira como todos analisamos a comédia resulta de uma tradição de comédia e só abrange os casos peculiares a essa tradição. Como se trata da tradição clássica ou latina, que vem desde a Nova Comédia grega, através de Plauto e Terêncio até Maquiavel, Ben Jonson e Molière, tem uma certa aplicação aos autores cômicos de todas as escolas. O próprio Shakespeare fez uma adaptação de Plauto. Contudo, nessa época, talvez somente um francês admitiria que nascera um gênero de comédia quase tão diferente da comédia latina quanto um ou outro tipo de comédia diferia da tragédia. *Sonho de uma Noite de Verão*, por exemplo, difere tanto de *O Alquimista* quanto uma e outra diferem do *Hamlet*.

Escrevendo *en bloc* sobre cada gênero, como estou fazendo, eu ficaria satisfeito se pudesse continuar a falar sobre a comédia *en bloc*, exceto pelo excessivo grau de distorção que acarreta. Não se trata de que uma lista convencional de tipos (comédia de costumes, de humores, de personagens) seja necessária para esclarecer a vida da comédia, mas de que falar de Shakespeare e Molière, Jonson e Mozart, num só fôlego, como acabei de fazer, dá uma impressão de que existe uma única tradição e um único método. Todas as categorias secundárias e distinções mais sutis postas de lado, parece-me que a história da comédia depõe sobre a existência de duas tradições, dois métodos cujas tendências são bastante opostas.

Uma sugestão dessa divergência já foi fornecida na minha análise das piadas. De acordo com Freud, distingui duas espécies de piadas, as inofensivas e as intencionais. Só a anedota intencional ou tendenciosa, foi observado, tinha violência bastante em si para ser útil na farsa. Essa espécie de piada está na origem não só da farsa, mas também da comédia de tradição latina. A piada inofensiva tem suas raízes na simpatia, a piada intencional no desdém. A tradição principal, ou latina, da comédia é a comédia de escárnio e desdém. Sua arma o ridículo. Mas a simpatia, se bem que não tenha um grande uso na farsa, pode ser abundantemente empregada na comédia. Quando está no âmago da comédia, temos uma comédia de um tipo radicalmente não-latino — como as de Shakespeare ou Mozart.

A idéia pode ser desenvolvida se recorrermos à antiga distinção entre graça ou chiste e humor. Utilizando essa distinção, devemos provavelmente definir toda a comédia anterior aos elisabetianos e a maior parte da comédia francesa posterior como comédia graciosa — ou comédia espirituosa. (Inquietos a respeito da palavra *humeur*, os franceses recorrem à palavra inglesa *humour* para descrever essa coisa evidentemente não-francesa.) A tradição de humor, por outra parte, é a tradição de Shakespeare e Cervantes, Sterne e Jean-Paul Richter, Dickens e Charlie Chaplin, Manzoni e Pirandello, Gogol e Checov, e Sholem Aleichem.

Pirandello esclarece a antiga distinção no seu ensaio "Humor", quando observa que se servimos uma mulher avançada em anos com os cabelos pintados e excessiva maquilagem, impressionando-nos pelo rídiculo, bastará que continuemos pensando nela para concluirmos que a achamos triste. O "humor" é, na literatura, incluirmos ambos esses elementos, ao passo que o "chiste" ficaria satisfeito com a primeira parte. Portanto,

graça e humor não são simples opostos, visto que o humor inclui a graça, o chiste espirituoso. Todavia, a comédia que tem suas raízes no humor pode revelar-se tão diferente da comédia baseada na graça que as generalizações sobre comédia não terão igual validade para ambas.

Por exemplo, a minha própria definição de dialética cômica. O principal contraste dinâmico, tal como o apresentei, é entre maneira frívola e significado sombrio. O tom diz: a vida é divertida. O subtom sugere que a vida é uma catástrofe. O caso extremo é o gênero de comédia em que o pano final tem de cair para poupar-nos a um verdadeiro cataclismo.

Ora, se bem que essa fórmula seja aplicável a determinadas cenas da comédia shakespeariana e a algumas das suas primeiras peças, como *A Comédia dos Erros* e *A Megera Domada*, não abrange qualquer de suas comédias maduras, de modo geral. Em *Noite de Reis*, por exemplo, a vivacidade da comédia latina não está em evidência na maior parte da obra. O tom da maioria das cenas não é irreverente, ou frívolo, ou brincalhão, ou engenhoso, ou elegante. A atmosfera não é sequer, na acepção comum, "cômica". É a de um "romance" na antiga acepção — uma crônica de feitos maravilhosos e desventuras. As desventuras são em grande escala, a escala é "terrível". Entretanto, e é nesse contraste que a peça se baseia, um final feliz está de certo modo implícito desde o princípio. Uma mistura muito curiosa: algo que está muito próximo da tragédia é contrabalançado por uma espécie de mágica ou escamoteação da comédia com um final feliz. Uma superfície "terrível" oculta em suas camadas inferiores uma espécie de beneficência cósmica, uma boa sorte metafisicamente garantida. Tal é a "tendência contrária" na nossa segunda tradição de comédia, que se revela como uma espécie de inversão da primeira: em lugar das afirmações sombrias num estilo alegre, temos as afirmações benignas num estilo despido de solenidade.

As duas espécies de comédia parece terem diferentes fins em vista. Na lógica da primeira, é um efeito de choque sob a forma de uma revelação do que é horrível. Esse gênero de peça parece projetar-se interiormente, no sentido da verdade proibida. Seu "final feliz" é puramente irônico. Na lógica da segunda espécie de comédia está um efeito de encantamento, sob a forma de uma realização aparente das nossas mais entesouradas esperanças — isto é, as nossas esperanças de amor e felicidade. Seu final feliz não é irônico e, na verdade, está disperso por toda a peça; quando finalmente sobrevém é uma culminação esperada e perfeitamente ajustada ao desenvolvimento da peça. "Eu estava apenas brincando" e "Não levemos as coisas para esse lado" dão lugar a "Como gostais".

O que significa esse final? Oferecerá uma verdade confortadora para neutralizar a verdade mais sombria da comédia espirituosa? Confortável, os críticos filisteus assim gostariam de pensar. A tendência dessa comédia "romântica" é criar uma atmosfera "romântica" em que a possibilidade de felicidade e amor surja — mas ficará sempre por confirmar se surgirá como ilusão ou realidade. A assinatura dessa espécie de comédia é um encantamento que pode ser "a própria realidade" ou um "véu de ilusão" — como se quiser. Neste ponto, o shakespeariano "como gostais" tem afinidades com os pirandellianos "como desejais que eu seja" e "assim é, se assim vos parece". O amor dissolve-se no cósmico mistério de ilusão e realidade.

> Há muito, muito tempo, o mundo começou
> Com um eh! oh!, o vento e a chuva
> Mas tudo vem dar no mesmo, nossa peça está pronta
> E nos esforçaremos por agradar-vos diariamente.

E nos esforçaremos por agradar-vos. A nossa peça será exatamente como gostais. Quanto ao seu significado (ilusão? realidade?), nós vos agradamos e vós ficareis contentes. O mundo da nossa peça será como gostais; também o mundo fora da nossa peça... Assim, com um jogo de palavras em torno do verbo *gostar*, está "solucionado" o problema básico da metafísica.

MOZART inspirou-se muitas vezes em peças e libretos na tradição latina, mas a sua própria contribuição era da espécie shakespeariana. *As Bodas de Fígaro*, de BEAUMARCHAIS, conclui com o gênero de improbabilidade que temos de reconhecer como tal e aceitar ironicamente. Na vida real, vamos para casa dizendo: "as coisas não podiam ser consertadas daquela maneira: Almaviva era um conquistador e continuaria sendo". Na ópera de MOZART, o arranjo é precedido por um trabalho diferente; diferente, sobretudo, na medida em que os sentimentos "românticos" das personagens se tornaram completamente reais para os ouvintes, tal como na comédia shakespeariana. Assim é que as suaves notas com que MOZART acompanha o pedido de perdão do Conde e a acedência da Condessa ao pedido podem soar como um verdadeiro clímax não-irônico. A vida não é observada aqui através dos olhos do mundano, zombeteiro, gálico BEAUMARCHAIS, mas através de um espiritual e gracioso austríaco. Em *As Bodas de Fígaro*, de MOZART, como em *Noite de Reis*, o amor e a felicidade têm sua realidade na arte, ao passo que a questão de sua realidade na vida fica temporariamente suspensa, sem intuitos cínicos.

Duas espécies de comédia, uma que se move em direção a uma discórdia não-resolvida e outra que se move, tão irresistivelmente quanto a primeira, no sentido da completa concórdia. Se dermos a uma ou outra uma ênfase um pouco mais trágica, teremos a tragicomédia. Suponhamos, por exemplo, que depois da discórdia, na primeira espécie de comédia, mais cenas foram adicionadas, e que as primeiras cenas foram depois ajustadas às novas, ou seja, às cenas extras. Resultaria uma peça como *A Celestina*. Ou suponhamos que a espécie de comédia que termina em verdadeira concórdia fosse continuada por desventuras de um gênero mais maligno, como em *Conto de Inverno*.

Ambas estas coisas serão supostas no capítulo seguinte.

10

Tragicomédia

Tragédia Evitada e Transcendida

A palavra *tragicomédia* pode ser originalmente encontrada na Roma antiga, mas parece que só entrou no uso corrente depois do Renascimento. Em suas primeiras formas, a melhor definição talvez seja a de Susanne Langer: tragicomédia é "tragédia evitada". Os italianos do Renascimento falavam de "tragédia com um final feliz", e também inventaram e aperfeiçoaram a tragicomédia pastoril, que é quase-tragédia com um final feliz implícito, como na comédia romântica, desde o princípio.

Ao que parece, na era do Renascimento e do barroco o tragicômico não era tido em conta de um gênero inferior, bastardo. Uma rígida separação da tragédia e da comédia só foi efetuada mais tarde na Inglaterra e na Espanha; e até na França, o país que defendia essa separação, só teve lugar já em pleno século XVII. O normal, antes disso, era a tragicomédia e uma forma tão livre que foi mesmo denominada *drame libre*. E não muito depois da rígida separação ter passado a ser a norma estabelecida em toda a Europa, a revolta começou onde a resistência à norma se desenrolara, em grande parte, a contragosto: a Inglaterra. Todas as histórias do teatro indicam o ano de 1731 como um marco, em virtude de ter sido o ano da peça de George Lillo, *George Barnwell, The London Merchant*. O apontamento é válido, apesar de *George Barnwell* ser uma obra medíocre que gerou outras obras medíocres. A história artística

não é feita só de obras-primas. Antiquada em muitos aspectos, mesmo em 1731, a obra de Lillo fundou um novo gênero não-trágico e não-cômico. Lillo influenciou Diderot e Lessing e, através destes, o teatro de todo o mundo ocidental.

Mas também as peças de Diderot foram medíocres; e as de Lessing tinham mais categoria quando eram menos inspiradas pelo estilo de Lillo. A mistura setecentista de tragédia e comédia fez uma escolha do pior dos dois mundos. No novo "gênero intermédio" — *comédie larmoyante* ou *tragédie bourgeoise* — a comédia perdeu o folego e a tragédia a profundidade. A procura de uma base "intermédia" foi um modo de evitar um terreno mais significativo. O novo gênero seguiu a corrente mais débil do pensamento setecentista, no sentido de um otimismo excessivo sobre a natureza humana. Se os homens são "bons por natureza" — se são "homens de sentimento" — então onde encontrar a tragédia e a comédia, que extraem seu dinamismo da "destrutividade" humana? Se o "gênero intermédio" fosse todo o teatro do século XVIII, poderíamos dizer que a literatura dramática se perdera numa falsa pista, e o "gênero intermédio" poderia considerar-se o final do teatro como arte capaz de tomar a medida do homem.

Mas a história é mais complexa do que os livros de história, e o "drama moderno" de Ibsen não é um simples desenvolvimento da "tragédia burguesa" de Lillo. Uma inversão de rumo teve lugar algures. Um gênero intermédio que nasceu para refletir e adular a vida não-heróica do lojista provou ser mais tarde uma arma usada contra ele. A fim de ser uma arma de *qualquer* espécie, tinha primeiro de ser refeita. Uma comédia com lágrimas, em vez de risos, era comédia sem comédia. Uma tragédia em que o conflito inconciliável está fora de hipótese é tragédia sem tragédia. Dizer que o resultado é *tragicômico* não tem, portanto, lógica nenhuma. Uma tragicomédia válida só resultaria se os dramaturgos pudessem trazer de novo para esse gênero intermédio aquilo que, precisamente, fora mantido fora dele. E Ibsen, com efeito, embora seja moderno, por uma parte, representa, por outra, um retorno a muito do que é tradicionalmente cômico e trágico. A sua própria concepção da natureza humana equilibra perfeitamente o clássico e o moderno. É moderno na medida em que tende a ver os elementos destrutivos como produto específico de uma neurose. É clássico na medida em que essa neurose não é uma coisa de somenos, mera nomenclatura a que o fenômeno está nitidamente reduzido; é algo tão grande quanto o próprio pecado e pode-se relacionar — poeticamente, dramaticamente — ao sentido tradicional de destino. *O Pato Selvagem* pode ser considerado um ponto culminante, se observarmos como Ibsen recupera o terreno trágico e cômico a fim de criar o seu próprio reino particular de tragicomédia. E se, nesse aspecto, a peça está voltada para os dois séculos que a antecederam, também provou ser a mais "avançada" das suas peças, contendo as sementes da obra de Pirandello e de Eugene O'Neill.

Esse quadro de história literária é necessário, talvez, para introdução do tema do presente capítulo, que não é, evidentemente, a história da tragicomédia, mas sua vida em nossos corações e em nossos espíritos. Proponho-me ignorar suas formas (para nós) menos vivas e menos vigorosas, tais como a écloga ou pastoral renascentista e o gênero intermédio setecentista, e concentrar a atenção no que parece serem as duas espécies mais significativas de tragicomédia. A primeira é uma espécie de "tragédia com um final feliz", a qual não é "tragédia evitada", mas tragédia "transcendida". O tema, neste caso, é conflito resolvido, e o exemplo que usarei é a resolução da vingança através do perdão. Os mais belos exemplos dessa tragicomédia encontram-se, talvez, entre as chamadas "peças com tema" e "últimos romances" de Shakespeare. Mas não foi uma experiência pessoal de um só poeta. A *Ifigênia em Táuris*, de Goethe, é outra tentativa do mesmo gênero. O mesmo podemos dizer de *Príncipe de Homburgo*, de Kleist, a que o autor chamou um *Schauspiel* (Drama Teatral) — como alternativa para *Trauerspiel* (Tragédia) e *Lustspiel* (Comédia). O próprio *Fausto* de Goethe pode ser considerado uma das mais poderosas realizações neste domínio, e seu final esperançoso não deve ser interpretado como um otimismo superficial, muito menos como uma exploração fácil da ortodoxia religiosa. (O alvo correto dessas críticas seria o *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla.)

A outra espécie de tragicomédia que convida a uma análise é a "comédia com um final infeliz". Se a "tragédia com um final feliz" pode ser considerada um desenvolvimento a partir de tragédias como *Rei Lear*, em que os princípios de perdão e reconciliação se encontram sugeridos, a "comédia com um final infeliz" pode ser levada em conta de um desenvolvimento a partir das comédias molierescas, que terminam, "inconvincentemente", com um *deus ex machina*. Essa segunda espécie de comédia é, essencialmente, o gênero de tragicomédia dos séculos XIX e XX (embora existam exemplos anteriores, como *A Celestina*). *O Pato Selvagem* de Ibsen é talvez *o* clássico do gênero. A concepção de peça "desagradável", de Bernard Shaw, está na mesma linha, embora suas próprias peças, portadoras desse rótulo, sejam muito mais cômicas do que trágicas. *Santa Joana*, não *A Profissão da Senhora Warren*, é a grande tragicomédia de Shaw; *Henrique IV* e *Seis Personagens em Busca de Autor* são as de Pirandello. As peças maiores de Checov são todas tragicomédias deste padrão, e eu interpretaria a insistência de Checov em que *O Cerejal* é uma comédia como uma direção cênica para Stanislavsky e outros simplesmente advertindo-os para que não menosprezem os elementos acentuadamente cômicos. É *comédia* com um final infeliz. *Um Homem é um Homem* e *Mahagonny*, de Brecht, são obras tragicômicas, dentro dessa ordem de idéias. E o mesmo diremos de *Monsieur Verdoux*,* de Chaplin, *Esperando por Godot*, de Beckett, e *As Cadeiras*, de Ionesco.

Vingança, Justiça, Perdão

Escrevi sobre o melodrama, predominantemente, em termos de medo, mas isso é esquecer o que sucede ao vilão. Nós o punimos, isto é, descarregamos nele uma vingança. E é improvável que resistamos a confessar tanto. Todos admitem, pelo menos, que o melodrama e a farsa estão repletos de vinganças. Mas alguns fixarão a linha divisória na tragédia e comédia. (Uma expressão como Tragédia de Vingança parece dizer que a maioria das tragédias *não* está preocupada com vingança.) E outros concebem a vingança como algo que pertence mais à literatura do que à vida. Nesta altura, faz falta à minha argumentação o reconhecimento de que a própria vida está impregnada pelo fato ou pela imaginação de vingança. Numa tentativa para estabelecer esse ponto, permitir-me-ei uma digressão.

---

* *O Grande Ditador* seria outro exemplo se Chaplin lhe tivesse dado o final infeliz que necessita (tanto histórica como artisticamente), em lugar do final feliz que realmente tem. Também esse final feliz não se reveste da ironia do final de um *Tartufo*, logo, não é verdadeiramente cômico. Representa a vitória da ideologia sobre a verdade e a ficção e, como tal, não é tragicômico nem cômico.

Será incomum ver a vida, e viver a vida, como uma série de vinganças e nada mais? Desde muito cedo, podemos adquirir o sentimento de termos sido injustamente tratados; podemos passar o resto do nosso tempo na terra procurando a desforra. Podemos começar por castigar os nossos irmãos. Na adolescência, se não antes, podemos punir os nossos pais. Por volta dos vinte e poucos anos, podemos aceitar o casamento como um recurso para a continuação do castigo, até que a morte nos separe. O divórcio é evitado por algumas pessoas, sem dúvida, porque permite uma interrupção do castigo, e acolhido calorosamente por outras porque permite novo casamento e o reinício da punição com uma renovada inexorabilidade. A educação, até há pouco tempo, permitia a punição dos alunos pelos professores; agora, consente na punição dos professores pelos alunos. Em ambos os sistemas, as crianças mais novas são castigadas pelas mais velhas. Os produtos da educação compõem aquilo a que chamamos sociedade humana. A sociedade humana está organizada para punição numa escala mais grandiosa, pela pobreza, greves, tribunais, campos de concentração e prisões, pelo enforcamento, guilhotina, câmara de gás ou cadeira elétrica, pela guerra. Isso é definir a posição em linhas gerais. Encontramo-la dia a dia em termos mais limitados. O tom de voz de um motorista de ônibus em Nova York anuncia uma vida solenemente dedicada à proposição de que cada um deve tirar a forra a todo custo, em cada hora de cada dia e em relação a todos os seres humanos com que depara. Como um motorista de ônibus se encontra com meia dúzia de pessoas por minuto, pode reunir um número de vítimas superior às mais desabaladas esperanças de qualquer vilão de melodrama. E superior, também, às esperanças do motorista de táxi de Nova York — o qual, nessa conformidade, distribui mais punição por cliente.

Tirar a forra, praticar vingança, infligir castigos por reais ou, mais freqüentemente, imaginadas maldades — são atitudes que merecem ser consideradas a atividade-base da espécie *Homo sapiens*. Até aqui, a questão parece óbvia. Menos óbvia será a circunstância de que a idéia de vingança não é, nem de longe, tão bem recebida pela humanidade quanto a realidade. Embora vingarmo-nos possa ser a coisa que mais fazemos, é também a que mais deploramos. Temos sempre de fingir que as nossas vinganças não são vinganças, mas justo castigo. Não que o próprio castigo seja muito bem conceituado, mas quase o é quando se acredita que a sua aplicação é merecida. Logo, a justiça, como a conhecemos, quer na vida privada ou nos tribunais, é pura fraude, mera racionalização do espírito vingativo. Em seu *Revolutionist's Handbook*, BERNARD SHAW deixou esta mensagem aos juristas:

> Quando um homem quer matar um tigre, chama a isso esporte; quando um tigre quer trucidá-lo, o homem chama a isso ferocidade. A distinção entre Crime e Justiça não é maior.

Afirmar que a justiça, tal como a conhecemos, é uma fraude, equivale a dizer que não é justiça, mas não significa que a verdadeira justiça não tenha desempenhado um papel no procedimento humano. Estou disposto a postular não só uma paixão pela vingança, mas também uma paixão pela justiça, residindo a desventura do mundo no fato de que a paixão pela justiça não se manifesta tão insistentemente nem tão poderosamente. Embora as medidas promotoras de justiça não sejam desconhecidas na história, as sociedades que conhecemos são todas radicalmente injustas. O mesmo poderíamos dizer a respeito do domínio individual, com a feliz diferença de que, neste campo, os atos de justiça são mais numerosos. Muitas pessoas, indiferentes à justiça no grande mundo, dão-lhe importância em suas famílias e seus círculos pessoais de relações.

Talvez isso seja também óbvio, mas existe outra circunstância que requer atenção. Embora tenha havido sempre tão pouca justiça nos assuntos humanos e nada que se aproxime de uma sociedade justa foi alguma vez conseguido sobre a terra, a imaginação da humanidade tem sido capaz, não obstante, de conceber, e a consciência da humanidade de aceitar, uma idéia ainda mais grandiosa. É a idéia do perdão.

O mútuo perdão de cada vício
Eis a porta de acesso ao paraíso.

Blake está-nos dizendo nesses preciosos versos aquilo cujo conhecimento poderia ser mais valioso para os seres humanos. Mas, de fato, às portas do paraíso conservam-se fechadas porque somos incapazes de agir de acordo com esse conhecimento. *Como praticaríamos o perdão, se ainda não conseguimos sequer praticar a justiça?* Contudo, a idéia de perdão é instrutiva, que mais não seja para recordar-nos que a justiça nunca será o suficiente.

Melhor do que a vingança, a justiça também é bastante primitiva. É o princípio expresso na *lex talionis*, expressão latina de que a melhor tradução inglesa foi a de W. S. Gilbert: "to make the punishment fit the crime". [Fazer que o castigo se ajuste ao crime.] Um homem roubou cem dólares; quando for capturado, terá uma multa de cem dólares. Esse é o famoso princípio do "olho por olho" do Antigo Testamento. Criado em escolas cristãs, sempre me disseram que esse princípio era de pura vingança. Isso talvez fosse apenas uma calúnia ao judaísmo, mas dou aos meus professores o benefício da dúvida e parto do princípio de que eles entreviram a existência de algo duvidoso a respeito da própria justiça. Não fazer outra coisa que saldar crimes com punições equivalentes não é bom sistema para gastarmos o tempo, e muito menos é um bom processo para Deus gastar a eternidade. Um ser verdadeiramente superior proferiria a palavra Perdão com um imenso suspiro, não só de amor como de alívio, tamanho o esforço que pouparia em vez de continuar agarrado à máquina de somar. E Ele proferiu a palavra logo no Livro do Levítico (XVIII, 19): "Não odiarás teu irmão em teu coração . . . Não praticarás vingança . . . Amarás o próximo como a ti mesmo."

Quer eu esteja certo ou não em tudo isso, devo esperar que a minha digressão — aqui concluída — tenha tornado mais vivo, para o leitor, o fato de que, se a vingança é tão proeminente na literatura dramática, a própria vida se encarrega de demonstrar por quê. O Levítico ainda está mais adiantado do que a raça humana, a qual, no teatro como alhures, está sempre à espreita de vinganças. No fim de contas, as peças são a propósito de

quê? Ação e reação. *A* esbofeteia *B*, e *B* devolve a bofetada a *A*. A idéia radical do enredo nada mais é do que olho por ôlho, dente por dente. Agravo e retaliação. Na farsa, como vimos, essa idéia é deixada em franca liberdade e é defensável com base em que, no mínimo, é inofensiva, uma vez que tem lugar naquilo que qualquer pessoa, com exceção de um louco, pode reconhecer como pura fantasia e, no máximo, poderá ser útil, uma vez que efetua uma catarse e expele do nosso sistema algumas de nossas agressões.

Apuramos que o valor do melodrama reside na franca aceitação de fantasias e sentimentos plenamente consubstanciados, em especial as fantasias e sentimentos de medo. Chegou o momento de seguir no encalço do enredo melodramático até o fim. Em todo o melodrama convencional, o vilão que tanto tememos é finalmente castigado. O herói e a heroína imaculados desforram-se e, portanto, nós também, o público. As imagens de medo são canceladas por imagens de refinada vingança. Raramente isso é confessado. Tal como na vida, também no melodrama fingimos que as nossas vinganças são castigos merecidos. Descrevi o melodrama como neurótico. É um hábito neurótico colecionar injustiças, partindo do princípio incontroverso de que a injustiça é algo que os outros me fazem, ao passo que o que *eu* inflijo *aos outros* é a merecida punição. O melodrama reflete esse reduzido esquema. Se os vingadores do teatro melodramático vitoriano parecem distantes, no princípio, envoltos como estão numa estranha retórica e num tipo ultrapassado de narrativa, continuam no entanto sendo símbolos do que acontece diariamente na vida de milhões.

Passar para a tragédia e a comédia, é passar das cruas e primárias vinganças da farsa, e da justiça falsificada do melodrama, para a justiça propriamente dita, a *lex talionis*. Volpone e Mosca devem ser levados às barras do tribunal, declarados culpados e sentenciados. Pórcia, em *O Mercador de Veneza*, prega o perdão, mas não o pratica. Faz o Duque calcular exatamente qual é o equivalente de uma libra de carne, medida no que é mais caro a Shylock, isto é, a propriedade.

Pois metade de tua riqueza é de Antônio;
A outra metade cabe ao tesouro do Estado.

Ao que Shylock responde com perfeito bom senso:

Vós tomais minha casa quando lhe retirais os alicerces
Que a sustentam; tomais minha vida
Quando me retirais os meios por que vivo.

Assim é a comédia.

E como são meticulosos, também, os poetas trágicos em seus pesos e medidas! "Vida por vida, olho por olho, dente por dente", diz o famoso trecho do livro do Êxodo, e a idéia de "vida por vida" é aproveitada pelos dramaturgos como um princípio simultaneamente ético e estético: ético porque expressa a idéia da *lex talionis*, estético porque corresponde à agressão e desforra dramática. Uma vida é eliminada no começo da história; a restituição é feita no fim com outra vida. Como Duncan é morto no Ato II, a vida de Macbeth não só é, mas *deve* ser aniquilada no Ato V. *Otelo* representa apenas uma ligeira variação no modelo. A vida de Desdêmona só lhe é roubada perto do final, mas estava ameaçada desde que a trama principiou e, uma vez perpetrado o assassínio, tem de ser pago na mesma moeda: Otelo tem de morrer.

Só podemos compreender até que ponto os dramaturgos se afastam do que acontece na "vida real", depois de notarmos seu extraordinário respeito pela *lex talionis*. Consideremos, por exemplo, a idéia de Justiça Poética. Representa uma ampliação da *lex talionis* do terreno do crime até o terreno da virtude. Não só os maus são punidos; os bons também são recompensados, sendo as quantidades meticulosamente medidas de novo na balança da justiça. Nada existe na Justiça Poética que impeça um homem de escrever uma grande peça de teatro, e um eminente investigador argumentou recentemente que isso está pressuposto em toda a grande dramaturgia espanhola.

Os modernos dramaturgos, por outro lado, têm objetado à Justiça Poética e deliciam-se em deixar o malfeitor sair impune. Contudo, isso não significa que eles se preocupem menos com a justiça e tenham rejeitado a *lex talionis*. Ao mostrarem a justiça violentada, esperam violentar o público e insuflam a paixão de justiça de modo a convertê-la numa labareda. O velho critério era conservador. Em *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, a justiça era imposta por Deus e pelo Rei. A peça foi modernizada na União Soviética, mediante a simples omissão do final, e passou a significar então que a justiça seria feita quando o povo assumisse o poder. Entendida dessa maneira, a justiça pode facilmente descambar em mera vingança e o drama em melodrama. Os combatentes marxistas, como outros combatentes, estão profundamente ansiosos por igualar as atrocidades do inimigo com as próprias, e quando os homens se comprazem em executar a *lex talionis*, algo foi acrescentado à justiça: a crueldade.

Disse Jesus: "Pai, perdoai-lhes porque não sabem o que fazem". Com os opressores capitalistas em mente, Bertolt Brecht colocou uma vez no palco um cartaz que dizia: "Eles sabem o que fazem". Tinha um objetivo; mas é improvável que alguém fosse capaz de concretizá-lo a não ser vingativamente.

Os elisabetianos tentaram evitar esse perigo. Invocaram a passagem da Epístola de São Paulo aos Romanos em que o apóstolo disse que não nos competia tirar vingança, mas deixá-la aos desígnios de Deus. "A vingança é minha, eu a retribuirei", disse o Senhor. Até aqui tudo certo. Mas neste mundo a vingança de Deus tem de encontrar um instrumento humano. E como iremos saber se uma determinada vingança *é* um instrumento de Deus? É ainda mais difícil dizer se um homem é instrumento de Deus do que se o seu motivo é uma paixão de justiça. E por que usou São Paulo a palavra vingança? Que tem Deus a ver com as questões de vingança? Não haverá algo dúbio na atitude de São Paulo? Não haverá algo dúbio na atitude do mundo? Ninguém professa a crença na vingança; todos concordam em que a justiça é preferível; e o ensinamento supremo convida-nos a transcender a justiça pelo perdão.

É fútil esperar que o teatro — ou qualquer arte — se situe acima da cultura a que pertence. Se a cultura pratica a vingança, temperando-a ocasionalmente com um pouco de justiça, é de esperar que seja exatamente isso o que o teatro também fará. Isso, por sua vez, explica por que um pensador realmente radical como Tolstói pode acabar rejeitando a maior parte da literatura com a maior parte da sociedade. Ele situava-se acima de sua cultura. Do alto pináculo donde ele julgava, a literatura parecia-lhe bárbara, tal como os homens que a escreviam e os homens para quem a escreviam. **Tolstói** incluiu nessa condenação geral as suas próprias obras-primas. E por que não? Elas mostram a dialética da vida, tal como é vivida, o dar e receber, o ataque e a réplica, o lançamento e o ricochete, da ação e reação ordinárias. Os ideais estão presentes, como sempre estão, mas as pessoas não conseguem pô-los em prática, como sempre sucede. E, de qualquer modo, são apenas ideais de justiça; ficam irremediavelmente aquém do infinito perdão de Cristo.

Shelley assume uma posição muito menos defensável do que a de **Tolstói**. Acredita que devíamos praticar o perdão na vida, enquanto a justiça e vingança seriam conservadas na literatura. Citarei de novo o seu prefácio a *The Cenci*. Está falando a respeito de Beatrice, a sua heroína:

> ...A réplica adequada a dar às ofensas mais monstruosas é a gentileza e a indulgência, bem como a decisão de converter as sombrias paixões do ofensor pela paz e o amor. Vingança, retaliação, expiação, constituem perigosos equívocos. Se Beatrice tivesse pensado dessa maneira, teria sido mais prudente e melhor; mas jamais teria sido uma personagem trágica; os poucos a quem tal exibição tivesse interessado, nunca teriam estado suficientemente interessados para fins dramáticos, dada a necessidade de encontrar simpatia pelo seu interesse entre as massas que os cercam. É a infatigável e analítica argumentação com que os homens procuram a justificação de Beatrice e, entretanto, acham que ela fez o que necessita justificação; é no supersticioso horror com que eles contemplam, indistintamente, os erros dela e a sua vingança, que consiste o caráter dramático do que ela fez e sofreu.

Ora, é verdade que o drama se ocupa mais facilmente da maldade do que da bondade, dos fracassos mais do que dos sucessos. Assim sucede com a literatura em geral. O melhor caráter em *Paraíso Perdido,* de **Milton**, é Satã. O *Inferno* constitui leitura mais atraente que o *Paraíso,* em **Dante**. A literatura fica muito aquém deste lado do paraíso e ocupa-se do mundo, da carne, do mal... Mas o que **Shelley** esqueceu, no trecho há pouco transcrito, é que a literatura reflete os interesses humanos, reflete a vida. Se a realidade fosse subitamente transformada, da maneira que ele propõe, o resultado seria que, de um modo igualmente súbito, a literatura também seria toda ela perdão. A vingança atrai os dramaturgos porque eles são mestres de realidade e não ideólogos.

Shelley aceita que o perdão e o amor são inerentemente não-dramáticos. Ele vê apenas o estado final de beatitude, alcançado possivelmente por um santo clemente num momento supremo e esquece, portanto, o fato de que a clemência é uma realização difícil; e que existe um drama nessa dificuldade, no conflito através do qual é obtida. O perdão é uma reação alternada da vingança e pode ser entendido — funcionalmente falando — como a vingança é entendida. Damos uma descrição da vingança, num excerto de *Studies on Hysteria,* de **Freud** e **Breuer**:

> O instinto de vingança, que é tão poderoso no homem natural e se encontra mais disfarçado do que reprimido pela civilização, nada mais é senão a excitação de um reflexo que não foi libertado. Defendermo-nos de lesões físicas numa luta e, ao fazê-lo, ferirmos o nosso antagonista, é o adequado e preformado reflexo psíquico. Se não foi levado a efeito ou só o foi suficientemente, é constantemente libertado de novo por recordações, e o "instinto de vingança" ganha existência como um impulso volitivo irracional...

Ao não nos vingarmos, contraímos o hábito e a mentalidade de vingança. **Freud** e **Breuer** não previram uma terceira possibilidade, mas ela existe. É reagir, usando a mesma energia no espírito de perdão. Isso também seria um "reflexo psíquico adequado". Em vista do seu interesse pela resistência não-violenta, é curioso que **Shelley** não tivesse pensado nisso. O seu ponto de vista no trecho citado é muito parecido ao do atual filisteísmo juvenil, de acordo com o qual oferecer a outra face é "coisa de maricas". Tivemos **Gândi** e **Martin Luther King** para demonstrar o contrário. A vingança é sobretudo uma prova de falta de confiança na capacidade própria; a clemência, longe de ser uma espécie de emanação natural de simples brandura de caráter, tem de ser adquirida através de um árduo e longo processo, ao lado do qual a desforra é uma brincadeira de criança.

MAQUIAVEL tinha razão: na vida pública, coisas como a clemência ou o perdão não existem. Imaginemos um candidato ao Senado dos Estados Unidos propondo-se perdoar todo o mundo, qualquer grupo ou nação, seja qual for! Contudo, o perdão interfere por vezes na vida privada. Por quê? Não será, em grande parte, porque cada um de nós, cansado das orgias de vingança, anseia por ser perdoado? A nossa própria existência parece exigir não só *justificação,* mas *perdão,* também. Se o interesse humano no perdão não pode ser atribuído a uma origem mais nobre, pode no entanto ser atribuído a essa necessidade natural ou existencial. Desejamos (precisamos de) ser perdoados. Por vezes, somos capazes de perdoar outros, caso não seja por melhores razões do que desejarmos e precisarmos de ser também perdoados. "E perdoai nossas ofensas, assim como perdoamos quem nos ofendeu." Não podemos chegar diretamente à conclusão de BLAKE ("O mútuo perdão de cada vício / Eis a porta de acesso ao paraíso"), mas poderemos alcançá-la indiretamente, ao compreendermos, como JUVENAL, que "pelo veredicto do seu próprio coração nenhum homem culpado é absolvido".

Um tema espinhoso! No *Hamlet,* não vemos o próprio SHAKESPEARE emaranhado nas ambigüidades da justiça e vingança? A estória parece basicamente pagã, até na medida em que aceita a vingança como legítima; todavia, a cultura sugerida pela poesia *shakespeariana* é inconfundivelmente a da Inglaterra elisabetiana, e há na obra muitas referências à crença cristã. Recordo-me de cogitar, quando ainda era criança, como poderia ser a vingança o dever de Hamlet, quando a Bíblia diz que a vingança é pecado. Mais tarde, ensinaram-me que São Paulo escreveu aos romanos — "A vingança é minha, disse o Senhor" — mas devo confessar que, para Hamlet, parecia fornecer um *alibi* demasiado perfeito. Alguma vez Hamlet pareceu ser um instrumento do Deus de São Paulo, mesmo quando assassina seu tio? Se era essa a idéia de SHAKESPEARE, exprimiu-a mal. (É curioso como tantos argumentos lógicos a respeito do *Hamlet* fazem dele uma má obra!) Há uma ambigüidade por solucionar, que não pertence apenas à obra, nem mesmo ao seu autor: é a ambigüidade de toda uma civilização — uma civilização que nunca se decidiu em definitivo e manteve sempre um padrão duplo, ou mesmo triplo: pregar o perdão, enquanto acredita na justiça e pratica a vingança.

Na *Oréstia,* ÉSQUILO descreveu a transcendência da vingança pela justiça, e reinterpretamos essa transcendência, tal como vemos a sua trilogia. Embora SHAKESPEARE começasse com peças de vingança — as quais, de acordo com o uso que tenho dado aos termos, deviam ser sobretudo denominadas peças de justiça — passou depois a mostrar-nos a transcendência da justiça pela misericórdia. A ninguém passou despercebido esse motivo nos "últimos romances". Próspero, em vez de ministrar castigos aos seus inimigos, perdoa-os (exceto Caliban). Hermíone, em vez de tirar a desforra de Leonte, reconcilia-se com ele. Até no *Rei Lear* o motivo está presente. A peça não é uma demonstração de que os "deuses são justos", pois o que sucede não mereceu castigo. Os deuses talvez não nos matem por diversão. Pode ser que nos matem sem sabê-lo sequer. Ou talvez não sejam deuses. Se acaso existe um elemento moralmente positivo na peça, e creio que há, a sua manifestação mais enternecedora (e eu acrescentaria, não menos dramática) é o perdão de Cordélia a seu pai. É o amor purificado desses dois que dá ao final a sua beleza moral.

A própria Cordélia estava necessitada de perdão. Na cena de abertura, ela não tem apenas razão: está rígida. Insiste em sua razão e não está disposta a fazer uso de qualquer dos seus recursos, exceto a retidão. Quando regressa da França, vemos uma mulher diferente. O gelo derreteu. Sua atenção não está mais concentrada em sua própria retidão. Sua clemência é tão profunda que se deixa absorver pelo seu amor e não exige declaração:

> Sei que não me tendes amor; vossas irmãs,
> Tanto quando me lembro, foram más comigo:
> Mas tendes um motivo e elas não.
>
> Não, nenhum motivo... nenhum motivo

Temos razão em falar da beleza desses versos em que não há beleza separável de palavra ou frase. É a beleza de uma atitude moral que nos supera, fundada como está na personagem e na ação. Perdão e reconciliação não constituem aqui a bondade estática, inerte, que SHELLEY temia. Foram conquistados, lutou-se e sofreu-se para alcançá-los. Nunca a justiça ou a vingança conseguiram alguma vez ser tão dramáticas.

Isso é apenas um dos aspectos do *Rei Lear,* mas existe uma peça de SHAKESPEARE — à parte os últimos romances — que é toda sobre o perdão. Trata-se de *Medida por Medida*. A pena de talião é o tema proposto no título da peça e repetido no começo da última cena, quando será finalmente repudiada e transcendida:

The very mercy of the law cries out
Most audible, even from his proper tongue,
"An Angelo for Claudio, death for death!"
Haste still pays haste, and leisure answers leisure,
Like doth quit like, and Measure still for Measure.

[A própria clemência da lei grita, clamorosamente,
Por sua própria boca: "Um Ângelo por Cláudio, morte por [morte!

A pressa exige pressa, e ao ócio responde o ócio;
O semelhante compensa o semelhante:
Medida por Medida, sempre em tudo.]

Cláudio não está morto. O Deus desta peça não é dos que deixe Cláudio morrer, para que se lhe possa seguir a morte de Ângelo. Quem defende aqui a *lex talionis* não é Deus, mas Ângelo. Já antes Isabel o aconselhara a perdoar, visto precisar de ser perdoado. Nenhum de nós é bastante bom para desejar que se lhe faça justiça:

How would you be
If He which is the top of judgment should
But judge you as you are? Oh! think on that
And mercy then will breathe within your lips
Like a man new made.

[Onde estaríeis
Se Êle, que é o juiz supremo, vos julgasse
Tão-só pelo que sois? Oh, pensai nisso
E a misericórdia brotará de vossos lábios
Como se fôsseis um nôvo homem.]

Aí está o principal objetivo desta peça e o seu lugar na Ação principal.

Mas a peça tem uma Ação dupla ou dialética, da qual a segunda parte, a antitética, é muitas vezes esquecida. Na última cena, Isabel é convidada a praticar tudo aquilo que prega: a aceitar tão sinceramente a mensagem cristã que suplique perdão e misericórdia, não para o seu irmão, que ela julga morto, mas para o seu inimigo, que ela supõe ser o assassino de seu irmão. Todas as leis, excetuando a lei do puro perdão, manifestam-se contra semelhante súplica:

Should she kneel down in mercy of this fact
Her brother's ghost his pavèd bed would break
And take her hence in horror.

[Se ela ajoelhasse implorando clemência para esse fato,
O espírito de seu irmão o leito pétreo romperia
E arrebatá-la-ia, horrorizada!]

Como poderá ela fazê-lo? Isabel não é do gênero de ajoelhar. Sua virtude é do tipo inquebrantável, como a de Cordélia. A resposta à pergunta é dada na própria Ação da peça, como um todo. No começo, ela não poderia fazê-lo; no fim, pode. Como sucedeu a Cordélia, o gelo derreteu. A virgem austera converteu-se em mulher compassiva. Culpada de uma rigidez que poderia ser tão fatal quanto a de Ângelo, ela, como ele, aprende uma lição de clemência — uma lição, claro, não em teoria ética, mas em prática humana, emocional. O fato existencial é o que se apresenta. É o que a arte dramática está aí para apresentar.

DESESPERO, ESPERANÇA

A outra espécie mais significativa de peça tragicômica, em minha opinião, é a comédia com uma seqüência trágica. Ao escolher esta formulação, estou pensando no comentário de SCHOPENHAUER sobre a comédia: "Tem de apressar-se a deixar o pano no momento de alegria [*im Zeitpunkt der Freude*], para que não vejamos o que vem a seguir". A sentença cobre algumas comédias mais satisfatoriamente do que outras, mas talvez seja verdadeira em relação a todas, na medida em que há ironia nos finais felizes. Compreendemos sempre que "não é necessariamente assim"; em dadas ocasiões, que nem sequer seria possível ser assim. Mas, atendendo às circunstâncias, tudo o que não fosse um final feliz seria indelicado, assim como seria grosseiro, na vida real, mencionar a um par de noivos a situação real em que se encontram os casamentos hoje em dia. A idéia de "feliz para sempre" é uma ficção legal, uma convenção civilizada, uma pretensão mentirosa, mas cortês.

Na medida em que toda uma comédia está envolta numa atmosfera de estória de fadas, o final feliz também pode ser apresentado com uma fé inocente e pueril. Nada há de cínico a respeito dos finais felizes das comédias românticas de SHAKESPEARE, mas o não-cinismo é pueril. Não nos é pedido que apliquemos a fórmula aos casamentos que se realizam fora do mundo do teatro. Na comédia menos "romântica" encontram-se as implicações mais definidas de: "Mas isso é o que *não* acontece na vida". Quando lemos o último ato de *Volpone*, sabemos que estamos vendo a vida não como é, mas como devia ser. A arte é normativa e leva BEN JONSON a esta forma de final feliz: a punição dos perversos.

É a certas comédias de MOLIÈRE que se aplica, enfaticamente, a concepção de SCHOPENHAUER, pois é característico de MOLIÈRE levar a situação dramática até a beira do desastre. As reviravoltas que depois lhe propiciam seus finais felizes são apontadas como inconvincentes apenas por aqueles que não sentem o convencionalismo cômico em geral e a convenção do final feliz em particular, ao passo que quantos defendem que a conclusão de, por exemplo, *Tartufo*, é convincente, no intuito de saírem em auxílio de MOLIÈRE, estão-lhe tirando o chão de sob os pés. A questão, sem dúvida, é que não devemos ser convencidos. Certamente, é esplêndido viver no tempo de Luís XIV, quando tantos abusos são corrigidos, mas ele não podia estar em toda parte, realmente, e mesmo que pudesse a comédia é universal e a maioria dos lugares e tempos não dispõe de um Rei Sol para refulgir sobre eles. Por conseqüência, a maior parte dos Tartufos nada tem entre eles e o êxito, suas histórias terminarão de modo infeliz, de uma vez para sempre, e a vilania sairá triunfante. Semelhante história dificilmente se prestaria à pura comédia e, entretanto, os materiais continuam sendo os cômicos. Tragicomédia seria o rótulo apropriado.

Chamar a esse gênero de peças comédia com uma seqüência trágica é uma descrição mais sugestiva do que realista, pois se um dramaturgo retirasse o desenlace de uma peça de Tartufo e o substituísse por uma catástrofe, verificaria então que o comentário de SCHOPENHAUER só era válido em suas linhas gerais e que, no tocante a uma centena de pormenores, teria de refazer sua peça, introduzindo-lhe modificações sucessivas. No *Tartufo* de MOLIÈRE, apesar de todas as suas trovoadas de verão, o tom assegura-nos, de maneira suficientemente idônea, que uma solução será encontrada de alguma maneira, por mais inconvincente que pareça. O "novo" teatro requeria um novo tom. O que antes era apenas uma contracorrente, é agora uma inundação: toda a peça, num certo grau, tornar-se-á macabra. Um crítico poderia perfeitamente descrever essa comédia com um final infeliz como uma tragédia feita com materiais cômicos. (SUSANNE LANGER assim procedeu.) É natural que um equilíbrio do trágico (A) com o cômico (B) seja definível, alternativamente, como A modificado por B, ou como B modificado por A.

A comédia com uma seqüência trágica — ou a tragédia com uma subestrutura cômica — não poderia talvez consolidar-se sem o advento do naturalismo, com sua insistência em que os finais felizes não ocorrem na vida real. O naturalismo, em suas mais puras formas, gera uma espécie preponderantemente documentária de teatro, mas numa forma menos pura, se bem que mais válida, presta-se à comédia — de uma nova espécie. Por outras palavras, embora a objeção ao final feliz seja inválida como teoria, no entanto, efeitos especiais podem ser obtidos com o final infeliz e não será esta a primeira vez em que a má teoria instigou boas práticas. *Os Abutres*, de HENRY BECQUE, tem sido freqüentemente considerada como uma das peças mais puramente documentárias jamais escritas; contudo, é como se BECQUE tivesse traçado uma linha flexível em torno de cada um desses quadros do gênero naturalista. Tal linha faz um comentário — e cômico. Percebemos que a peça não está escrita no espírito de desprendimento, mas de aversão. E, não obstante, a ação desenrola-se em decrescendo, de uma ponta à outra. Não há final feliz: é comédia com uma seqüência trágica.

GAY, em *A Ópera dos Mendigos,* atingiu uma fase intermediária entre MOLIÈRE e BECQUE. Ainda usa o final feliz, mas já deixou de ser uma sorridente convenção em que a ironia brilha por baixo das flores. Não há flores. O que fora um reconhecimento meramente implícito se converte num objetivo dramático explícito: esse gênero de final é absurdo e devia ser alvo do ridículo. BRECHT, na sua *A Ópera dos Três Vinténs,* acentua ainda mais esse objetivo quando leva Peachum a dizer: "Mas na vida real o fim deles é miserável, e quando se dá um pontapé num homem, ele responde com outro pontapé".

GAY, BECQUE e BRECHT dão-nos "a nota moderna", aquela nota do inexoravelmente chocante e implacavelmente sórdido que, por tanto tempo, jovens honestos têm defendido contra os mais velhos e sinceros que queriam sua arte nobre, gentil e sadia, quando não delicada e "simpática". O debate é *tão* antigo que, nesta altura, os papéis já são por vezes invertidos e as pessoas de meia-idade se encontram defendendo HENRY MILLER e WILLIAM BURROUGHS contra os mais novos, que acham o heróico e o sublime mais surpreendentes e mais impressionantes. Nesse caso, é hora de explicar aos jovens até que ponto o "movimento moderno" significou muito mais no seu tempo do que a defesa do debate público e sem rodeios dos problemas de sexo.

Um editorial da revista *Life* talvez nos exorte a escrever tragédias, mas poderá ser difícil correspondermos... porque vivemos na era da revista *Life*. Antes de deplorarmos as obscenidades e grosserias de MILLER e BURROUGHS, seria aconselhável indagar em que consistem e por que existem. Faz agora um século que a literatura converteu em missão algo que tem sido rotulado como "franqueza brutal", "denúncia implacável", "realismo inexorável". Um setor do público ficou chocado (tantas e tão repetidas vezes!) e outro setor ficou radiante pelo primeiro estar chocado. A temática, sendo em primeiro lugar de natureza jornalística, concentrou-se no sexo e na exposição de tabus. É por isso que levamos tempo a perceber que o sexo era, entre todos, o de menor importância, e que a defesa do "liberalismo" na moral era descabida. A essência era *uma visão do mundo como um horror absoluto*. Certo, muitos dos escritores em causa ter-se-iam apressado a explicar que apenas tencionavam dizer que tal e tal *parte* do mundo era um horror absoluto. A questão é que essas foram as partes sobre as quais eles escreveram. A visão atuante em suas obras é uma visão de horror. A filosofia do movimento é a de SCHOPENHAUER e dos primeiros tempos de NIETZSCHE: a contrariedade está no âmago do universo. A divisa do movimento é: O Inferno é uma cidade muito parecida com Sevilha. Do *John Bull's Other Island,* de SHAW, a *Mahagonny,* de BRECHT, é-nos dito — não, é-nos mostrado — que o inferno é o lugar onde já estamos.

Ora, essa visão pode ser interpretada de várias maneiras e acolhida em todos os tons de aprovação e desaprovação, mas nem a sua existência nem a sua importância podem ser negadas, e até o mais indignado dos seus detratores terá de conceder ao movimento que veiculou essa visão as suas realizações características. Se foi consentido que a Beleza, na acepção clássica, morresse, uma beleza *terrível* nascera. Se o Nobre e o Heróico estavam excluídos *ex hypothesi,* o não-heróico e o ignóbil revelaram uma humanidade mais vasta e mais profunda do que jamais se pensaria serem capazes. Se foi imposto um limite à definição de Verdade, e as antes reverenciadas Verdades Supremas foram ignoradas ou até escarnecidas, a dedicação às verdades "inferiores" era informada com inteligência e paixão; se as fronteiras tinham sido reduzidas na extremidade superior, foram extensamente ampliadas na inferior. Finalmente, aos paladinos da Tragédia (Beleza, Nobreza, Heroísmo e Verdade Suprema) devia ser dito que, nas palavras de KARL JASPERS, "a tragédia não é suficiente". A própria tragédia tem limites; na verdade, exclui a maior parte da experiência da maioria dos homens. A transferência de atenção de um Wallenstein para uma Mãe Coragem pode ser defendida não só em bases marxistas, mas também cristãs e, no mínimo sentido político, democráticas. Mas a defesa do "modernismo" como um ponto de vista é fácil. Mais difícil é, e mais importante, compreender o que, essencialmente, quer dizer uma *visão* moderna e do que ela foi capaz no domínio da arte.

É a visão informadora dos que continuaram a escrever o que, provavelmente, devemos denominar tragédias, embora lhes falte Beleza, Nobreza, Heroísmo e Verdade Suprema; por outras palavras, as peças na tradição de IBSEN e STRINDBERG. A linha que vai de SCHOPENHAUER ao O'NEILL de *A Longa Jornada Para Dentro da Noite* é contínua. As tragédias modernas são todas elas jornadas para dentro da noite. (O título de O'NEILL foi, aliás, sugerido pelo de uma novela de tendência semelhante.) Uma tragédia moderna é tudo o que a *Maria Stuart* de SCHILLER não é: seu movimento está simples e firmemente fadado à derrota. A era de SCHILLER terminou, e a moderna começou quando BÜCHNER escreveu *Morte de Danton*. Cem anos depois, o mesmo "movimento" ou "ritmo" será encontrado na moderna tragédia cinematográfica de EISENSTEIN, o filme *A Greve*. (Este esplêndido filme foi proibido por Stalin precisamente porque é uma tragédia, sendo a moderna tragédia "pessimista" e "negativa".)

Talvez à luz de todos esses fatos possamos ver que a moderna hostilidade aos Finais Felizes acarretava muito mais do que um fracasso em compreender que esses finais tinham sido uma convenção. O Final Infeliz passou agora a ser o veículo programático de uma visão que era uma possessão apaixonada. A tragicomédia como "tragédia com um final *feliz*" seria, nessa época, relegada para o teatro do melodrama vulgar. A tragédia com um final "intimamente feliz" (*Maria Stuart* só foi o caso extremo) pareceria também sentimental, feita à medida dos desejos. A nova visão não conhece meias medidas. Se não for sombria, dura, implacável, não é nada. Se a antiga tragédia era uma canção de desespero, a nova parece aspirar à expressão do desespero sem cantoria. Somente as "harpas no ar" de Hilda Wangel — uma alucinação — continuam lembrando-nos a música heróica dos tempos idos. Se na antiga tragédia o desespêro, como sugeri, era transcendido pela beleza, na nova só pode ser transcendido pela verdade. E se uma transcendência pela beleza revela uma coragem inabalável, a transcendência pela verdade denuncia uma coragem tão inabalável quanto aquela, em face de um mundo ainda mais despido de conforto. E a nova visão impregna tanto a comédia como a tragédia. Passamos de *A Ópera dos Mendigos* para *A Ópera dos Três Vinténs*, e de MOLIÈRE para BECQUE. Os franceses falam de *comédie rosse*, tendo em mente um determinado grupo de peças tragicômicas, mas a verdade é que a comédia, quando séria, tende agora para o tragicômico, de modo geral.

A obra de LEÃO TOLSTÓI oferece-nos um excelente exemplo de modernidade na tragicomédia, o que é e como se tornou no que é. Esse exemplo é a sua obra-prima inacabada, *A Luz Que Brilha na Escuridão*. (É talvez um sinal de que profundas incertezas minam o teatro moderno, o fato de que algumas das maiores tentativas dramáticas ficaram incompletas: *Robert Guiscard*, de KLEIST, *Empédocles*, de HOLDERLIN, *Woyzeck*, de BÜCHNER, *Lulu*, de ALBAN BERG.) A subestrutura da peça de TOLSTÓI é a tragédia de um grande homem idealista que se vê incompreendido. "A luz brilhou na escuridão, e a escuridão não a compreendeu." Teria sido uma tragédia "moderna", conjeturamos, correndo rapidamente para o desespero e a morte, mas TOLSTÓI virou para si próprio o foco da investigação crítica; e a frase bíblica torna-se uma ironia cada vez maior: a luz não é luz. "Pelo menos, podíamos ter pena do protagonista de TOLSTÓI", diria um dramaturgo fiel à tradição do antigo teatro. Mas TOLSTÓI elimina essa escapatória. A moderna visão encontra-se na impiedade de um grande artista e moralista em relação a si próprio. E o retoque final não é para dizer que ele seja mau ou injusto, mas que é repulsivo, irrisório, burlesco. Se essa obra tivesse sido concluída, seria uma das maiores comédias com final infeliz de todos os tempos.

Nos últimos anos, as peças desse padrão tragicômico têm sido escritas pelos dramaturgos "do Absurdo". Nesta fase, a palavra tragicomédia dá lugar, muitas vezes, à tragifarsa. A nova palavra* recorda-nos uma verdade certa vez expressa por STARK YOUNG: a tragédia tem mais em comum com a farsa do que com o *drama* ou as formas superiores de comédia. Já mencionei o teatro como uma arte de extremos e a farsa como um caso extremo do extremo. A tragédia é outro. No *Grand Guignol* nem sempre tínhamos a certeza sobre a maneira como encarar a peça representada: tanto podia ser horror trágico jamesiano como disparate burlesco; a diferença não estava nos materiais empregados, mas apenas na interpretação. Do mesmo modo, há a distância de um passo entre uma farsa frívola de Courteline, como *Esses Cornfields*, e uma fábula de horror sério, como *A Lição* de Ionesco.

---

* Nova *como* palavra. A expressão "farsa trágica" (*tragische Farce*) encontra-se em SCHOPENHAUER.

Visto que "o Absurdo" exigiu imensas explicações, pelo menos para o público anglo-americano, acabou por ser identificado com as explicações, e muitos pensam em Ionesco como um dramaturgo filosófico. Suas peças são reportadas aos respectivos antecedentes, e credita-se-lhes todo o pensamento da linha existencialista de filósofos, desde Kierkegaard até hoje. Evidentemente, é correto, do ponto de vista histórico, derivar o desespero, o pessimismo, a angústia modernos, em parte, de um sentimento de perda de fé — o "Deus está morto" de Nietzsche. É uma questão inteiramente distinta, porém, apurar se um dado autor dramático possui realmente o gênio necessário para meter tudo isso numa pequena peça, e é ainda outra questão saber se as peças dependem de "tudo isso" para nos atraírem.

Qual *é* a atração da tragicomédia que estamos analisando? Mesmo antes da literatura ser despojada da Beleza, Nobreza, Heroísmo e Verdade Suprema, já se debatia a questão de saber por que os homens sentem prazer em objetos dolorosos. Uma resposta, dada então, dizia que a Beleza, o Heroísmo, a Nobreza e a Verdade Suprema tornaram tais objetos apetecíveis — mas qual é a resposta, hoje em dia? A tragicomédia moderna é usualmente defendida com base na fidelidade ao fato — sua verdade inferior é ainda verdade. Mesmo assim, o atrativo da verdade *per se* é um tanto limitado. Embora tenhamos visto que a pura duplicação do fato está na base do drama, uma base é tanto uma arte quando o alicerce é um edifício. A duplicação não chega, de modo geral. Se um dado conjunto de duplicações produz um atrativo em relação aos seres humanos, a questão será: por quê? O que há de especial a respeito desse conjunto de duplicações?

Apuramos que a comédia chamou a si a extraordinária agressividade da farsa. A tragicomédia recebe-a da comédia. Mas, ao passo que a seriedade da comédia tende freqüentemente a restringir a violência da agressão — dominando-a, interrompendo-a, quando não atenuando-a — a seriedade da tragicomédia tende a sublinhar e até aumentar essa violência. Onde a comédia romântica diz: essas agressões podem ser transcendidas, e a comédia realista diz: essas agressões serão punidas, a tragicomédia da escola que estamos agora considerando diz: essas agressões não podem ser transcendidas nem rechaçadas, pois são a própria natureza humana, são a vida, governam o mundo. A peculiar e única crueldade do gênero sugere um combate de luta livre. Se o comediógrafo é "um atirador hostil proclamando a sua inocência", esse gênero de dramaturgia tragicômica é um prolongado tiroteio. Em sua implacável agressividade, possui naturalmente uma atração especial para os que são implacavelmente agressivos.

Ou para os que são implacavelmente hostis à agressão? Estes, sem dúvida, compõem o público ostensivo. O atrativo é para a consciência. Eu não troçaria de semelhante atrativo; pelo contrário. Eu assinalaria apenas que a consciência não é um órgão de divertimento; não possui corpúsculos gustativos. Por conseqüência, o que "atrai" a consciência deve também atrair mais alguma coisa. E não devemos ficar aflitos se esse "mais alguma coisa" for algo que a consciência desaprova. Os críticos de arte que apontam a veia sádica em Francisco Goya não são, necessariamente, reacionários maliciosos, resolvidos a desmascarar o crítico social Goya. A pergunta, para uma psicologia imparcial, seria: teria sido possível a Goya recriar tão vivamente a crueldade dos outros, se não fosse capaz de encontrar uma crueldade semelhante em si próprio? Uma vez respondida negativamente essa pergunta, estaremos a um passo do reconhecimento de que o admirador da pintura de Goya se compraz em sua parcela de crueldade.

O protesto de Goya contra a crueldade será absorvido pelo prazer da crueldade? A vida não tem essa simplicidade toda. A proclamação de inocência continua sendo tão importante quanto o atirador hostil. Sempre que se eleva o grito de *J'accuse!* — e, na arte moderna, ouvimo-lo a toda hora — à suposta inocência do acusador tem de se dar tanta importância quanto à suposta culpa do acusado. Apesar disso, se estivermos observando o mecanismo do prazer, em vez do que está certo e errado, temos de reconhecer a imensa atração emocional da inocência tanto genuína como espúria. Nem os prazeres da inocência "passiva" são independentes dos da agressão ativa. Em proporção à veemência com que faço uma acusação, apóio-me em minhas próprias reservas acumuladas de culpa e com elas salpico o acusado. Sinto-me então mais leve, mais livre e mais feliz. Penetrei na alegria do promotor de justiça, do polícia, do delator e do patriota profissional.

Os perigos morais inerentes à opção pela inocência são óbvios. Qualquer autor pornográfico barato é capaz de persuadir-se, hoje em dia, de que se situa ao lado de Flaubert, Baudelaire e Zola, batendo-se nobremente contra a censura e a mentalidade suja. Mas isso apenas significa que, tal como os sentimentos de culpa não são uma prova de culpa real, também os sentimentos de inocência não provam uma inocência real. Semelhantes fatos da vida moral não são realmente comprometedores para a moralidade. Se é um choque descobrir ingredientes sádicos num protesto contra o sadismo, é preciso não nos deixarmos aturdir, porém, a ponto de confundirmos Goya com os pornográficos. Em Goya, o gozo da crueldade é, finalmente, absorvido pelo protesto contra a crueldade, e não o inverso. Sendo essa a razão por que "o bom e o justo" podem sinceramente negar que o gozo da crueldade esteja presente sequer. Eles subestimam Goya, que é maior por ser "contraditório". A arte é feita de tais contradições e, inversamente, um Goya que estivesse livre dos impulsos sádicos que ele pintou teria produzido uma arte muito menos apaixonada e convincente. A arte que é corretamente condenada como "mera propaganda" não passa, muitas vezes, de uma virtuosa exibição de desaprovação moral: "superior", simplista, unilateral, mesquinha... Conquanto a consciência deva obter a vitória final, por todos os meios, não a obterá com excessiva facilidade e, sobretudo, não a conseguirá sem a derrota de um inimigo, porquanto o prazer que exigimos da arte só em pequeno grau deriva da própria consciência e muitíssimo mais do inimigo — e, evidentemente, da batalha.

A virulência extrema da tragicomédia moderna — tal como a de Goya na pintura — não é fácil de explicar. Contudo, a maioria dos observadores admitiria que, nos tempos modernos, uma peculiar veemência de ataque é exigida tanto pelas condições que o provocam como pelo torpor do público a que se dirige. A tragicomédia "negra" não só faz uma descrição sombria do mundo como também provoca um abalo no público. *A arte moderna é perturbadora* — e por uma razão: pela dupla razão que acabo de mencionar.

As pessoas gostam de ser abaladas e perturbadas? A pergunta faz parte de uma de maior âmbito: há prazer na dor? Sendo esta a resposta: em certas condições, sim. Não que as condições sejam necessariamente as do masoquismo. Ser abalado por uma tragicomédia de Ibsen ou Checov é um prazer, porque é um abalo que nos faz penetrar na vida. É certo que muito pode ser roubado à vida através do que esses escritores mostram; quando Graham Wallas viu *O Pato Selvagem*, sentiu que "o mundo se abrira sob os seus pés". Apesar disso, a perda do universo foi um ganho para ele. A peça foi uma revelação. Uma venda caiu-lhe dos olhos. Subitamente, pôde ver, pôde viver. Será preciso explorar o ponto de que tal experiência exerce uma atração?

Quanto ao elemento cômico, sua função é exatamente o oposto do alívio cômico, visto que faz a escuridão trágica ficar ainda mais escura. O crítico polonês Jan Kott escreveu a respeito do *Rei Lear* tratar-se de bufoneria grotesca à maneira do *Endgame* de Beckett, e aquilo a que ele chama grotesco é, na minha terminologia, uma tragicomédia do tipo moderno — uma "comédia com final trágico". Por outro lado, essa gigantesca e multímoda obra-prima comporta um elemento de reconciliação — não através da fé, mas do perdão — o que a aproxima da outra espécie de tragicomédia, a "tragédia com um final feliz". Ela própria uma tragédia, talvez a maior de todas as tragédias, *Rei Lear* contém as sementes de ambas as espécies de tragicomédia. Para os exemplos nítidos de tragédia intensificada, em vez de aligeirada, pela comédia, a moderna dramaturgia será o lugar apropriado de observação. O uso por Ibsen de Hjalmar Ekdal é o exemplo clássico; mas o seu uso do Pastor Manders, em *Espectros*, não é diferente, em princípio. E, como já vimos, é por um elemento de ridículo que o protagonista da tragicomédia de Tolstói se torna fortemente terrível, em vez de fracamente patético.

Qual é o atrativo desse humor em que o humor parece assim desnaturado? Na medida em que adiciona agressão à agressão, tal humor reforça a já considerável atração que a tragicomédia moderna exerce sobre as pessoas extraordinariamente agressivas, e as tragicomédias, neste extremo brechtiano, fornecem realmente, entre outras coisas, um equivalente na imaginação para a flagelação e espancamento sadomasoquista. Contudo, as palavras "na imaginação" introduzem toda outra dimensão, porquanto a imaginação em atividade nessas obras de teatro é vasta, e as metas amplamente significativas. KIERKEGAARD, Deus e o universo *estão* implicados, quer uma determinada peça lhes faça justiça ou não.

Talvez não possuamos uma pista verdadeira para apurar o significado da agressividade especial desse gênero de tragicomédia, enquanto não surpreendermos nela uma nota de desespero. Isso encontra-se inteiramente associado ao humor, visto que o humor contém uma confissão de fracasso. "Nada a fazer". O humor é um encolher de ombros, uma acomodação às coisas como elas estão. O humor dos presidiários é uma acomodação ao presídio, a um mundo que está repleto de presídios. Será preciso voltar a SWIFT e a JUVENAL para lembrar que um furioso desejo de acusar, denunciar, punir e reformar pode conjugar-se com uma apaixonada convicção de que a acusação, a denúncia, a punição e a reforma não funcionam? SWIFT e JUVENAL são escritores tragicômicos.

O fato de podermos ver o protagonista da peça de TOLSTÓI como uma figura irrisória torna a "crítica da vida" mais devastadora sem sugerir que se possa fazer alguma coisa a tal respeito. Que a imagem risível é realmente levada a cair no divertido (de um modo sombrio) e burlesco, corrobora que *nada* pode ser feito a esse respeito: "as coisas são como são".

Que acontece quando um artista é ao mesmo tempo cômico e reformador? Um exemplo — duplamente relevante porque sua intenção foi, obviamente, a tragicomédia — é *O Grande Ditador,* de CHARLIE CHAPLIN. A "peça" termina com um apelo à assistência para que faça alguma coisa a respeito de Hitler, mas esse apelo não está mais organicamente relacionado com a tragicomédia do que os apelos moralistas à lei e à ordem que costumam ser adicionados a filmes de *gangsters* como *Scarface*. Talvez devêssemos encarar o final da tentativa de CHAPLIN de reintegrar na arte o *deus ex machina* — cujo equivalente moderno é um apelo à *vox populi*. O filme, em seu conjunto, depende do humor. Existe uma piada — existe uma tragicomédia — no próprio ato de CHAPLIN imitar Hitler. É a piada do menino que se coloca diante da tribuna do orador imitando seus esgares. Tem de ser um menino ou então não há piada: essencial é o contraste entre o poder real e o poder fingido. O poder é ridicularizado, sem dúvida; e pode suportá-lo. Mas também é assinalada a impotência da mímica.

Mesmo que o apelo ao público não fosse deixado para o final, a própria tragicomédia não poderia integrar-se com a intenção reformadora. Semelhante tragicomédia não marcha no sentido de uma transformação do mundo. É em si mesma uma adaptação ao mundo, uma maneira de viver *com* Hitler. É o humor dos homens pequenos que há milênios vêm negaceando e arremedando os "grandes", assim exprimindo e esgotando seus ímpetos revolucionários. A expressão "sorria e agüente" diz tudo. É o sorriso que nos habilita a agüentar. Uma vez mais, o humor de presidiários: semelhante humor não é um escape para a agressão sem finalidade. A finalidade é sobrevivência: aliviar o fardo da existência a um ponto tal que possa ser suportado. Evidentemente, existem muitos aspectos do fenômeno. O humor num campo de concentração não ajudará ninguém a sair. Contribui apenas para fazer que se aceite o internamento. Mas, ao fazê-lo, poderá ajudar a manter o corpo e a alma unidos contra o dia em que a saída será possível...

Talvez seja útil aplicar uma parte desse raciocínio a *Esperando por Godot*. Todos concordarão em que essa obra pode, num sentido genérico, ser denominada uma peça trágica, ao mesmo tempo que, em seu desenvolvimento, de linha em linha, de cena em cena, é cômica. Temos a grande tragédia do homem num mundo desvalorizado, um mundo incompreensível e ameaçador, um mundo sem deus ou com um Deus que deixa muito a desejar; e temos a pequena comédia de um par de vagabundos que se diverte e nos diverte com uma conversa fiada de *music-hall*. *Esperando por Godot* também pode, sem muito esforço, ser chamada uma "comédia com um final infeliz". A sua subestrutura é a história de dois homens esperando um terceiro que resolverá os seus problemas. No final da peça de BALZAC, *Mercadet*, um certo Godeau chega com dinheiro para solucionar os problemas de todo mundo; e, no final da peça de BECKETT, o Deus do Antigo ou do Novo Testamento chegaria para resolver os problemas de todos. Esse seria um final deveras feliz. O fato de Godot *não* chegar é o que converte a peça numa parabóla da vida, tal como é vista pelo homem moderno.

As pessoas falam muito do desespero de BECKETT — e como não o fariam? É o moderno "desespero" — um desespero sem o alívio de um *deus ex machina* de último ato, um desespero angustiante que excede os desesperos familiares, convertido em paralisia moral, um desespero que não precisa de uma catástrofe para o destacar nem de uma fala culminante para resumi-lo, porque *ali está*, de um modo insistente, obsessivo, monomaníaco. Paira no ar. Basta entrar num teatro onde *Esperando por Godot* esteja sendo representada, e um penoso abatimento nos penetra como uma rajada de vento gelado. O fato das pessoas rejeitarem BECKETT, desde que o não façam levianamente, pode ser uma atitude muito apropriada e uma homenagem ao poder de BECKETT como artista. GOETHE rejeitou KLEIST e, como homem, se não como crítico, talvez tenha sido sensato fazê-lo depressa, pois havia algo em KLEIST que possivelmente GOETHE não teria sido capaz de suportar. Em BECKETT, o elemento de desespero é tão denso e opressivo que facilmente pode tornar-se perigoso — para quem já está em perigo.

Em perigo, quer dizer, em colapso total. Falamos de desespero como se fosse uma coisa definida e absoluta. Na quarta-feira sentimo-nos desesperados, na quinta-feira não. Na realidade, é uma coisa indecisa, flutuante. Está aqui e está ali. Lembra o *fog* londrino, visível em toda parte, mas que não é visível na nossa vizinhança imediata, embora atravesse nossas roupas e nos encha a garganta. O desespero é muitas vezes mais ativo quando está mais oculto. Usa anestésicos: quando estamos apáticos e nada sentimos, é quando talvez estejamos sob a sua influência mais acentuada. Podemos meditar sobre coisas que fizemos e dizer: "Eu devia estar desesperado". E há terror no pensamento de termos passado por tal estado de alma sem nos darmos conta. "Muitas pessoas vivem num silencioso desespero", diz THOREAU. Que grande verdade é essa e que distante está do que nos ensinam na escola! Os nossos professores vivem num silencioso desespero (um dos mais silenciosos e simpáticos que eu tive, saiu certo dia da escola e suicidou-se!), mas ensinam-nos que isso não é verdade. O quartel-general de todos os sistemas educacionais do mundo está na Madison Avenue.

O desespero ronda-nos o tempo todo, mas nunca podemos estar seguros de que "desta vez é para valer", porque a realidade é tão misteriosa, fluida, incerta e tem tantos níveis quanto

o próprio desespero. Todos os desesperos são reais e está certo, quando ocorrem, que se faça soar o alarme; mas só há um desespero que é "realmente real", fundamental e cem por cento: é o desespero que precipita o colapso numa psicose, numa grave doença física ou no suicídio. Nessa fase, um homem não escreve um poema, um romance ou uma peça de teatro exprimindo desespero.

Ele não escreve *Esperando por Godot*. Cai doente, ou cai sob as rodas de um ônibus, ou cai num estado de "silencioso desespero" tão completo que nem pode levar a caneta ao papel. É muito provável que SAMUEL BECKETT caia, por vezes, nesse estado (falo teoricamente, sem um conhecimento pessoal), mas a existência de suas obras — várias novelas e peças de teatro — é uma prova de que, de tempos em tempos, liberta-se de tais crises. A atividade artística é, em si mesma, uma transcendência do desespero e, para os artistas extraordinariamente desesperados, é, sem dúvida e principalmente, o que a arte significa: uma terapêutica, uma fé. Uma obra de arte é organizada e racional, uma vitória do humano, na mais alta acepção do termo: tem dignidade. Embora possa estar impregnada de desespero ("Quem nunca desesperou", disse GOETHE, "não precisava ter vivido") e ser facilmente *a respeito* do desespero (o *Hamlet* começa com um jovem desejando estar morto), uma obra de arte é, em si, um sintoma de que o desespero não é quem comanda, mas um homem.

Se o desespero de BECKETT pode fazer que o desespero de outros escritores pareça "literário", então é porque ele libertou um desespero mais profundo do que o deles ou expressou um desespero igualmente profundo, mas de um modo muito mais vivo e fulgurante. Em qualquer dos casos, viu-se livre do desespero, ainda que momentaneamente, ao dar-lhe expressão. E, assim, essa pessoa "mais desesperada" é na realidade uma pessoa menos desesperada do que muitos sujeitos infelizes que nunca exprimiram coisa alguma e caíram na idiotia ou no suicídio.

Evidentemente, o elemento não-desesperado de *Esperando por Godot* não deve ser atribuído exclusivamente à existência da obra como um todo ordenado. Até o humor do presídio é humor; embora promane do desespero e comunique desespero, também brota da alegria e comunica alegria. Um espírito brincalhão é um espírito brincalhão, e em *Esperando por Godot* BECKETT brinca, por vezes, a ponto de ser palhaço e mordaz. Registram-se nítidas interrupções no estado de espírito sombrio e fatídico, erupções de inestimável frivolidade. E tudo isso é deixado em suspenso na conclusão. Pois a peça é tragicômica ainda noutro aspecto: se a conclusão não é a feliz, com a chegada de Godot, também não é a mais infeliz que se poderia imaginar — descobrindo que Godot não existe ou que nunca chegará. Godot talvez exista e talvez chegue. Uma porta fica aberta. A árvore do suicídio não é usada. Não,

> nesta imensa confusão uma coisa... é clara. Estamos esperando pela chegada de Godot... ou que a noite caia... Não somos santos, mas respeitamos o encontro marcado. Quantas pessoas poderão vangloriar-se do mesmo?

Uma peça poderia ser ainda mais sombria do que esta, como BECKETT demonstrou nalgumas de suas obras subseqüentes, mas a principal pergunta mantém-se (nas tragicomédias de BECKETT e de outros autores): por que a implacável análise é levada tão longe, a inexorabilidade é tão inexorável, o pessimismo é tão profundo, o desespero é tão devastador e que satisfações poderão ser obtidas de tanta insatisfação? Encontro uma chave para a resposta na observação freqüentemente feita pelos críticos medianos de que, em obras como esta de BECKETT, temos um contra-sentimentalismo, um contra-otimismo e uma contrafé de natureza perversa. A insinuação é de que os modernistas invertem mecanicamente as atitudes prosaicas, ignaras, da classe média. Haveria uma certa astúcia em não combater essa acusação e dizer apenas: "De acordo. E daí?" É de fato uma "ideologia da classe média" que está fazendo falta. Mais do que isso, todos os ideais tornaram-se suspeitos, todos os valôres completamente desvalorizados. No nosso tempo, se o homem de letras (entenda-se, homem de espírito e consciência) escuta-se a si próprio proferindo as grandes afirmações, terá de perguntar-se também se, ao buscar a sua salvação, não ficou verdadeira e definitivamente maldito. Ora, quando as afirmações são suspeitas, as negações podem ser mais honrosas. Nessas circunstâncias, a negativa atinge a força do positivo.

O último ideal que se perde é a esperança, pois nenhum dos outros pode viver sem o seu apoio. E assim, nesta época de *tabula rasa*, ter esperança ou não ter esperança, eis a questão. Temos sido ludibriados tantas vezes que a própria vida é agora retratada, da maneira mais característica, como a Grande Impostora. A comédia, especialmente a tragicomédia moderna, vê a vida como tal, mas assim como há desespero e desespero, também há crença e crença. Gritamos que alguma coisa de terrível está prestes a acontecer, na esperança de que todos impeçam que essa coisa aconteça. Chamem-lhe ardil, chamem-lhe superstição, é muito humano.

GOETHE disse, certa vez, que definir uma pessoa era perigoso, porque tende a prendê-la e a limitá-la a essa definição; até que isso se faça, um homem é aquilo em que se está tornando e não pode ser resumido como ser aquilo que é num dado momento transitório. Mas, por vezes, devemos replicar, a definição, em sua violência injusta e seu desprezo cômico, pode atuar como um tratamento de choque. Surpreenda-se um homem roubando e chame-se-lhe ladrão. O rótulo é uma generalização injusta. Mas pode servir a uma finalidade. E a comédia, por sua parte, nunca foi justa. Não é justo gritar: a casa está ardendo!, quando se vêem labaredas numa janela. É *pessimista* gritar que a casa está em chamas quando só vemos fogo numa janela. Mas pode salvar vidas. E muito do celebrado pessimismo da literatura moderna é, freqüentemente, dessa espécie. Tal pessimismo não se alimenta de si próprio: é alimentado pelo ardor de um desejo por algo de positivo.

Na raiz dos infinitos e pungentes desesperos da literatura moderna — e, em particular, das obras tragicômicas que estou discutindo — está a esperança. E, nesta situação, a esperança revela-se não como uma idéia em que "estamos interessados" ou um ideal pelo qual "estamos dispostos a morrer", mas como um humilde, indispensável fato da existência — como, por exemplo, o metabolismo. Se uma pessoa tivesse verdadeiramente perdido a esperança, não estaria em lugar acessível para poder dizê-lo. Por estranho que pareça, é o desespero de um escritor que precisa de prova, não a sua esperança. E talvez essa prova tenha-se convertido mais num ponto de honra, nos tempos modernos, do que seria desejável. O motivo é por vivermos cercados de falsas esperanças suscitadas por charlatães e oportunistas, e por sentirmos a necessidade de nos dissociarmos deles.

Toda a arte é um desafio ao desespero e o tipo de tragicomédia que estou descrevendo dirigiu-se aos desesperos peculiarmente angustiantes e devastadores da nossa época. Seja o que for que se diga a tal respeito, não se pode afirmar que não atinja o fundo. A visão é tão negativa quanto a de modernas tragédias tais como *O Anel dos Nibelungos*, ou *Rosmersholm*, ou *O Pai*, ou *A Longa Viagem Para Dentro da Noite*. O humor que se canaliza para a tragicomédia só aprofunda mais o horror e encaminha o sublime para o grotesco. Também aprofunda o "derrotismo" com um sorriso de aceitação. Talvez não se acreditasse antecipadamente em que uma parte pudesse ser tão negativa. Mas justamente nisso ela é reconfortante. Nada menos drástico nos teria dado qualquer consolo, pois não teríamos acreditado nisso mais do que acreditamos em bispos e políticos. A verdadeira esperança só se pode encontrar através do verdadeiro desespero — a menos que este seja tão "real", tão profundo, que nos trague e devore. *"Was mich nicht umbringt, macht mich stärker"*, como disse NIETZSCHE: "o que não me destrói torna-me mais forte". O atrativo daquela comédia que está impregnada de melancolia e termina mal, daquela tragédia que está cravejada de uma comédia que só torna a perspectiva ainda mais sombria, reside no fato dela manter para nós a única espécie de esperança que estamos em condições de aceitar. E se não é a esperança de um Céu em que vivamos para sempre, não é menos valiosa, talvez, por ser a esperança sem a qual não poderíamos viver o dia-a-dia.

REFERÊNCIAS

DEIXEI DELIBERADAMENTE o texto deste livro aliviado do peso de todo o aparato erudito: em vez de convidar o meu leitor a parar e a ler alguma outra coisa, quis induzi-lo a ler as minhas páginas sem interrupções. Mas algumas das minhas referências são relativamente recônditas, e alguns leitores poderão acolher com agrado uma orientação mais bibliográfica do que a consentida no próprio texto.

CAPÍTULO 1

Página 19 – BRASILLACH, ROBERT: *Pierre Corneille*. Paris, Bayard, 1938.
21 – MUIR, EDWIN: *The Structure of the Novel*. Londres, The Hogarth Press, 1928.
27 – MOULTON, RICHARD: *Shakespeare as a Dramatic Artist*. Oxford, The Clarendon Press, 1885. New York, Dover Publications, 1964 (reedição).
27 – TOUCHARD, PIERRE-AIMÉ: *Dionysos*. Paris, Aubier, 1938.
28 – GOUHIER, HENRI: *Le Théâtre et l'Existence*. Paris, Aubier, 1952.
32 – BARZUN, JACQUES: *The Energies of Art*. Nova York, Harpers, 1956.
34 – FERNANDEZ, RAMON: *La Vie de Molière*. Paris, Gallimard, 1929. (Traduzido como *Molière, the Man Seen Through the Plays*. Nova York, Hill & Wang, 1958.)

CAPÍTULO 2

Página 48 – BULLOUGH, EDWARD: *Aesthetics*. Cambridge, Bowes & Bowes, 1957.
53 – KNIGHT, G. WILSON: *The Wheel of Fire*. Oxford University Press, 1930; Londres, Methuen & Co., 1949; University Paperbacks, 1960 (reedição).

57 – Fernandez, Ramon: *op. cit.*

61 – Galsworthy, John: "Some Platitudes Concerning Drama", *The Inn of Tranquility*, 1921, mas acessível em *Playwrights on Playwriting*, organizado por Toby Cole. Londres, MacGibbon & Kee, 1961.

65 – Ferenczi, Sandor: *Final Contributions to the Problems and Methods of Psychoanalysis*. Londres, Hogarth Press, 1955.

66 – Constant, Benjamin: "Quelques refléxions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand" (um ensaio originalmente publicado como prefácio à adaptação de *Wallenstein*, de B. Constant).

67 – Soriau, Etienne: *Les 200.000 Situations Dramatiques*. Paris, Flammarion, 1950. (A minha citação do admirável volume de Souriau é "injusta", no sentido de que ignoro o seu contexto original para meus próprios fins.)

69 – Moreno, J. L. As idéias deste autor foram formuladas numa série de volumes, em alemão e inglês, principiando por *Einladung zu einer Begegnung* (1914) e chegando à terceira edição de *Psychodrama*, Vol. I, Beacon House, Beacon, Nova York, 1964.

CAPITULO 3

Página 78 – Peacock, Ronald: *The Poet in the Theatre*. Londres, MacGibbon & Kee, 1961.

82 – Brasillach, Robert: *op. cit.*

92 – Harding, D. W.: "Aspects of the Poetry of Isaac Rosenberg", *Scrutiny*, Vol. III, n.º 4. (Recentemente transcrito em Harding, D. W.: *Experience into Words*. Londres, Chatto & Windus, 1963).

CAPITULO 4

Página 104 – "A Man of Brilliant Intellect: George Jean Nathan", num ensaio originalmente publicado na revista *American Mercury*, dezembro de 1925, mas agora mais facilmente acessível em *The World of George Jean Nathan*, ed. de Charles Angoff. Nova York, Knopf, 1952.

137 – Meyerhold, V.: "On Ideology and Technology in the Theatre", *International Theatre*, n.º 2, Moscou, 1934.

CAPÍTULO 5

Página 143 – Clark, Sir Kenneth: *The Nude*. Londres, John Murray, 1956. Penguin, 1960.

152 – Lee, Vernon: *The Beautiful*. Cambridge, Cambridge University Press, 1913.

154 – Sterba, Richard: "The Significance of Theatrical Performance", *Psychoanalytic Quarterly*, 1939.

157 – Comentário sobre o Século XVIII. Davies, Thomas: *Memoirs of the Life of David Garrick Esq.* Londres, 1780.

161 – Souriau, Etienne: *op. cit.*

173 – A Mente é um Palco. "The mind is a stage: adjusting mental problems in a spontaneity theater" é o título de um artigo da autoria de Gardner Murphy, na revista *Forum*, maio de 1937.

175 – Marcel, Gabriel: "Une oeuvre capitale du théâtre à Strasbourg", *L'Alsace Française*, 3 de maio de 1924.

CAPÍTULO 6

Página 181 – Sobre Conrad. Os dois artigos mencionados são: "The Short Stories", por Tom Hopkinson, *The London Magazine*, novembro de 1957, e "London Letter", por V. S. Pritchett. *The New York Times Book Review*, 12 de janeiro de 1958.

200 – Archer, William: *About the Theatre*. Londres, Allen & Unwin, 1886.

CAPÍTULO 7

Página 205 – Murray, Gilbert: *The Classical Tradition of Poetry*. Londres, Oxford University Press, 1927; Nova York, Vintage Books, 1957 (reedição).

206 – Revistas Familiares. *Better Homes and Gardens*, agosto de 1957. O autor é Howard Whitman.

206 – Chefe da Divisão. George Silver, do Montefiore Hospital, escrevendo em *The Nation*, 25 de maio de 1957.

209 – Murray, Gilbert: *op. cit.*

212 – Fernandez, Ramon: *op. cit.*

216 – Sarcey, Francisque: *Quarante ans de théâtre*. Paris, Bibliothèque des Annales (Volume 4), 1901.

224 – Tarachow, Sidney: "Remarks on the Comic Process and Beauty", *Psychoanalytic Quarterly*, 1949.

226 – Cornford, F. M.: *The Origins of Attic Comedy*. Londres, Edward Arnold, 1914; Nova York, Doubleday Anchor, 1961 (reedição).

228 – Meyerhold, V.: em "Farce", um capítulo do seu livro *On the Theatre* (1913). A citação é da tradução de Nora Beeson, dois capítulos da qual foram publicados em *The Tulane Drama Review*, Volume 4, ns. 1 e 4.

CAPÍTULO 8

Página 246 – Descrição contemporânea. Atribuída a Madame de La Fayette, embora a sua primeira impressão se encontre em *Anecdotes dramatiques*, pelo Abbé de La Porte, Paris, 1775. A tradução inglesa citada é do soberbo estudo de Eugène Vinaver, *Racine and Poetic Tragedy*, Manchester, Inglaterra, Manchester University Press, 1955; Nova York, Hill & Wang, 1959 (reedição).

250 – Richards, I. A.: *Principles of Literary Criticism*. Londres, Kegan Paul, 1924; Routledge & Kegan Paul, 1960 (reedição).
250 – Frye, P. H.: *Romance and Tragedy*. Boston, Marshall Jones Co., 1922; Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1961 (reedição).
251 – Goldmann, Lucien: *Le Dieu Caché*. Paris, Gallimard, 1956. Tradução, *The Hidden God*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1964.
257 – Jekels, Ludwig: "The Psychology of Pity", Ensaios Selecionados. Nova York, International Universities Press, 1952.
261 – Tillyard, E. M. W.: *Shakespeare's Problem Plays*. Londres, Chatto & Windus, 1950.

CAPÍTULO 9

Página 264 – Touchard, Pierre-Aimé: *op. cit.*
275 – Comentarista teológico. Charles Möller, na Introdução a *Satan* (Nova York, Sheed & Ward, 1952, reeditado parcialmente como *The Devil*, da autoria de Walter Farrell, Bernard Leeming e outros, Nova York, Sheed & Ward, 1957).
278 – Frye, Northrop: "The Argument of Comedy", *English Institute Essays*. Nova York, Columbia University Press, 1948.
278 – Fernandez, Ramon: *op. cit.*

CAPÍTULO 10

Página 292 – Eminente Estudioso. Prof. A. A. Parker, em "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age", Londres, Hispano and Luso-Brazilian Councils, 1958.
309 – Kott, Jan: "King Lear or End Game", *Polish Perspectives*, março de 1961. Um capítulo do livro do Prof. Kott sobre Shakespeare, publicado na tradução inglesa por Methuen & Co., Londres, como *Shakespeare, Our Contemporary* (1964).

AGRADECIMENTOS

Este livro nasceu das *Charles Eliot Norton Lectures*, conferências essas que proferi na Universidade de Harvard no decurso do ano letivo de 1960-61. Desejo agradecer a generosidade do Comitê Norton ao convidar-me para Cambridge e, em especial, de McGeorge Bundy, que enviou o convite, e do Sr. e Sr.ª Perry Miller, que daí em diante passaram a cuidar de todas as minhas necessidades.

Agradecimentos especiais são também devidos à Harvard University Press, que tinha direitos de propriedade para a publicação das conferências, mas simpaticamente os cedeu a pedido de Atheneum e meu próprio.

Os meus agradecimentos à Fundação Guggenheim têm laivos de embaraço, uma vez que me concedeu uma bolsa para escrever o presente livro, há cerca de quinze anos.

Se Harvard forneceu a ocasião para que eu escrevesse um primeiro esboço do meu livro, a Columbia University é responsável pelos muitos rascunhos que precederam o primeiro esboço definitivo e mais um ou dois que se lhe seguiram; foi através da Columbia que estive trabalhando sobre e com o teatro, desde 1952.

Apoiando o livro encontra-se também a minha experiência de crítico teatral profissional; desejaria expressar a minha gratidão a *The New Republic*, a quem servi de 1952 a 1956.

As minhas experiências algo variadas no mundo do espetáculo profissional colocam-me devedor, no sentido positivo, a um número excessivo de pesoas para que possa ser aqui citado; e devedor, num sentido negativo, a um número igualmente grande daqueles a quem sinto prazer em não citar aqui; contudo, as lições sobre Como Não-Fazer também são lições, de qualquer modo.

No meu capítulo sobre a farsa, utilizei frases e até parágrafos de um ensaio meu que foi publicado por Hill & Wang como introdução à antologia *Let's Get a Divorce!* Os meus agradecimentos a Lawrence Hill e Arthur Wang.

Quanto às minhas dívidas a autores, muitos deles são expressamente indicados no texto. Mas as citações não são feitas como cartas de agradecimento e podemos citar menos o mais admirado dos autores porque absorvemos o seu pensamento tão bem que o consideramos já nosso: peço desculpas a qualquer daqueles cuja amizade imaginária recompensei com tamanha ingratidão. Como reparação simbólica a todos os autores nessa categoria, eu gostaria de citar quatro livros que li com especial avidez enquanto este livro estava sendo escrito, mas que nunca citei: *Irrational Man*, de William Barrett, *Essay on Man*, de Ernst Cassirer, *Beyond Laughter*, de Martin Grotjahn, e *Fiction and the Unconscious*, de Simon Lesser.

O trecho que citei de González de Salas foi especialmente traduzido para mim por William C. McCrary. Fui orientado para o original espanhol por Everett W. Hesse.

O Dr. Manfred George corrigiu a minha idéia de *lex talionis*.

O manuscrito deste livro, como de outros de minha autoria, foi datilografado pela eficiente Sr.^{ta} Violet Serwin e tenho de agradecer à Sr.^{ta} Anne Stern por ter sido efetivamente tanto uma assistente de investigações e pesquisas como uma secretária.

A Pacifica Foundation propiciou-me gravações em fita magnética das Conferências, tal como foram transmitidas por suas três estações de rádio, pela Emissora da Universidade de Harvard e ainda pelas emissoras WGBH-Boston e WFTM-Chicago. Escutando-as, recebi ainda outra lição sobre Como Não-Fazer; decidi que o livro não seria apresentado sob a forma de conferências nem limitar-se ao que essas conferências disseram.

Todos no Atheneum foram solícitos e amistosos, muito além do que seria uma imposição do dever ou o hábito dos editores. Sinto naturalmente uma gratidão especial pelo meu amigo Harry Ford, que me tem ajudado em sua função editorial desde 1945.

A minha companhia mais assídua durante os anos de trabalho neste livro foi minha esposa, Joanne. E com isto quero dizer que não poderia calcular a qualidade nem a quantidade de sua influência sobre o que escrevi ou sobre mim. Só sei que a sua presença, com a dos nossos filhos, foi a maior das bênçãos que recebi.

Eric Bentley

Inverno de 1963-64